

Thomas W. Gaetgens

**Historienmalerei
Zur Geschichte einer klassischen Bildgattung
und ihrer Theorie**

Der Ursprung der Gattungen

In der Geschichte der Kunst seit der Renaissance ist zu beobachten, daß sich die Künstler gleichsam verschiedenen Fächern innerhalb des weiten Bereichs der Malerei zuwandten. Man war nicht einfach Maler, vielmehr konzentrierten sich die Künstler bereits seit dem 15. Jahrhundert auf bestimmte darzustellende Gegenstände und erwarben auf diese Weise ihre besondere Qualifikation. Im Lauf der Jahrhunderte kann von einer zunehmenden Spezialisierung gesprochen werden, wobei sich fünf Disziplinen herausbildeten: *Historie, Porträt, Genre, Landschaft* und *Stilleben*.

Diese Unterscheidung der Bildgattungen mag uns heute als eine leicht einsehbare, pragmatische Arbeitsteilung erscheinen. Mit ihr ist jedoch eine Vielzahl von kunsttheoretisch höchst komplizierten Fragen verbunden, deren Beantwortung zum Verständnis der Kunst nicht nur in den früheren Epochen notwendig ist. Zunächst muß man sich klarmachen, daß die Spezialisierung der Maler einem längeren Prozeß in der Entwicklung des kunsttheoretischen Denkens und der Sozialgeschichte der Künstler entsprach. Erst im 17. Jahrhundert scheint die Trennung der Arbeitsbereiche in der beruflichen Organisation der Künstler endgültig vollzogen, praktiziert aber wurde sie bereits früher.

Die Unterteilung der Gattungen ist jedoch für die Kunstgeschichte nicht nur ein pragmatischer Vorgang, sondern vor allem ein konzeptioneller. Denn parallel zur Arbeitsteilung entwickelte sich seit der Renaissance auch eine unterschiedliche Bewertung der künstlerischen Aufgaben. Es galt als schwieriger, einen lebenden Menschen zu malen als etwa einen Baum. Es wurde als eine größere Leistung angesehen, im Bild ein vergangenes Geschehen zu rekonstruieren, als einen Ausblick auf eine Landschaft zu schildern. Ein Gemälde, für das der Künstler Einbildungskraft und Bildung benötigte, wurde höher bewertet als ein Werk, das nur die Natur nachahmte. Die unterschiedliche Anerkennung drückte sich daher nicht nur in der entsprechend höheren Bezahlung, sondern auch in der höheren sozialen Stellung des Künstlers aus. So entstand seit der Renaissance eine Rangstufung der Bildgattungen von Stilleben und Landschaft über Genre und Porträt bis hinauf zur Historienmalerei.

Historienmalerei und Gattungshierarchie

In der Geschichte der Bildgattungen nahm die Historienmalerei seit jeher eine besondere Stellung ein. Sie galt als die Krönung der künstlerischen Tätigkeit. Seit der italienischen Renaissance entwickelte sich eine Hierarchie der Themen, die von den Künstlern gestaltet wurden. Dem Geschichtsbild wurde innerhalb dieser Ordnung der höchste Rang zugestanden. Wird unter Historienmalerei allgemein die Darstellung von geschichtlichen Ereignissen verstanden, so schließt eine solche Definition nicht nur vergangene und der unmittelbaren Gegenwart entstammende herausragende Ereignisse ein, wie Staatsbesuche,

Friedensschlüsse oder Schlachten. Auch die religiöse Geschichte, wie sie etwa in der Bibel oder der *Legenda aurea* überliefert wird, diente den Historienmalern als Vorwurf. Obwohl heute die biblische Geschichte im strengeren Sinne nur bedingt als historisch betrachtet wird, wurde sie in früheren Epochen vor allem durch die kirchlichen Auftraggeber den geschichtlichen Tatsachen gleichgestellt. Zum Bereich der Historienmalerei gehört aber auch die Mythologie, und damit die von den antiken Schriftstellern und Dichtern dargestellten Ereignisse der Götterwelt sowie das allegorische Bild.

Für Kunstbetrachter heute ist die hierarchische Stufung der klassischen Bildgattungen nur schwer nachvollziehbar. Wir sind es gewohnt, die Bedeutung eines Kunstwerks nach der künstlerischen Besonderheit und nach seiner schöpferischen Originalität zu beurteilen. Der dargestellte Gegenstand kann uns fesseln, er erscheint uns jedoch nicht mehr als das vordringlichste Kriterium zur Beurteilung eines Kunstwerks. Diese Art der Kunstrezeption bildete sich jedoch erst ungefähr seit Beginn des 19. Jahrhunderts aus. Wenn wir heute ein Blumenstilleben von Vincent van Gogh weit höher schätzen als die Darstellung eines bedeutenden historischen Ereignisses, so ist uns eine ästhetische Wahrnehmung zur Gewohnheit geworden, die sich etwa seit der Mitte des 18. Jahrhunderts abzuzeichnen begann und sich spätestens mit den künstlerischen Äußerungen des Impressionismus durchsetzte. Mit der Entwicklung der gegenstandslosen Kunst um 1910 war endgültig deutlich geworden, daß die seit der Renaissance bestehenden Kriterien der Wahrnehmung von Kunst kein verbindlicher Maßstab mehr sein konnten.

Die Aussagen von zwei Malern mögen diesen Umstand bestätigen. Maurice Denis, der Hauptvertreter der Nabis genannten Künstlergruppe, äußerte im Jahre 1890, daß ein Bild, bevor es ein Schlachtroß darstelle, eine Fläche mit Farben in einer Ordnung sei.¹ Auf ähnliche Weise drückte sich Paul Cézanne aus, wenn er in einem Gespräch mit seinem Freund Gasquet ausführte: »Für den Maler sind nur die Farben wahr. Ein Bild stellt zunächst nichts dar, soll zunächst nichts darstellen als Farben. Geschichte, Psychologie, das steckt trotzdem drin, denn die Maler sind keine Dummköpfe.«²

Eine solche Aussage wäre in einem früheren Jahrhundert nicht verstanden worden. Denn der dargestellte Gegenstand in einem Gemälde galt als das wesentliche Kriterium, das die entscheidende Botschaft des Kunstwerks vermittelte. Man muß sich immer wieder deutlich machen, daß die Werke anders gesehen wurden, als es heute der Fall ist. Will man jedoch ihre beabsichtigte Funktion und ihre vorgesehene Wirkung würdigen, dann ist es notwendig, die Rezeption der Kunst in der jeweiligen Epoche zu rekonstruieren.

Da Kunstwerke zunächst von ihrem Gegenstand her beurteilt wurden, lag es nahe, sie nach ihrer Bedeutung zu ordnen. Diese Ordnung entsprach dem Wertesystem, das eine Gesellschaft bestimmte. Ein Apfel oder ein Baum konnten als Gegenstände nicht denselben Rang beanspruchen, wie die Darstellung einer Märtyrerszene oder das ideale Abbild der Jungfrau Maria. Die Geschichte der Historienmalerei wurde durch diesen Umstand entscheidend geprägt. Es war jedoch keineswegs so, daß diese Auffassung seit einem bestimmbareren Zeitpunkt unvorbereitet gültig gewesen wäre. Vielmehr entfaltete sie sich

seit der Frührenaissance in gewichtigen Schritten, um nach immer stärker sich zur Geltung bringenden kritischen Stimmen im Laufe des 19. Jahrhunderts ihre Bedeutung zu verlieren. Die in diesem Bande versammelten Schriftquellen belegen diesen Prozeß und geben uns gleichzeitig einen Einblick in die Entstehungszusammenhänge des kunsttheoretischen Denkens und der künstlerischen Produktion im Bereich der Historienmalerei.

Die Rhetorik der Historie in der italienischen Kunst

Der Beginn des kunsttheoretischen Nachdenkens über die Historienmalerei läßt sich in der frühen Neuzeit recht genau datieren. In Leon Battista Albertis Traktat über die Malerei von 1436 finden sich die ersten folgenreichen Äußerungen über die Bedeutung der *historia*. Dieser Begriff ist noch keineswegs in unserem Sinne als *das Historienbild* gefestigt, sondern meint nicht viel mehr als den erzählerischen Zusammenhang in einer bildlichen Darstellung.³ Alberti betonte jedoch bereits, daß der Maler von Historien ein Wissen benötige, das ihn aus dem Handwerkerstand heraushebt. Die gemalte *historia*, für die sowohl geschichtliche wie literarische Bildung gefordert wurde, stellte für den Humanisten, Architekten und Kunsttheoretiker Alberti die bedeutendste künstlerische Leistung dar. Der Autor deutete damit also bereits eine Rangordnung der Bildthemen an, wie sie sich im Laufe der nächsten Generationen ausprägen sollte.

Alberti begründete die herausragende Bedeutung der Historie in der Kunst mit Hilfe der antiken Rhetorik und der Lehre von den Affekten.⁴ Die dargestellten Szenen seien, wenn es der Künstler so einrichte, in der Lage, beim Betrachter eine der Handlung entsprechende Wirkung auszulösen. Die Malerei von Historien erschien somit nicht nur als Abbild von Wirklichkeit, sondern vielmehr als eine auf den Betrachter hin ausgerichtete Gestaltung. Alberti erörterte allerdings noch nicht, auf welche Weise die Historienmalerei vom Rezipienten aufgenommen werden soll. Mit Nachdruck wurden von ihm jedoch bereits Begriffe eingeführt, die ein Historienbild ausmachen. Es komme darin sowohl auf die *invenzione* und die *compositiōne*, wie auf die *circonscriptiōne*, die *copia*, die *varietà* und das *ricevere di lumi* an. Obwohl Alberti noch kein zusammenhängendes System aller Bildgattungen entwarf, wurden von ihm bereits die Grundlagen einer neuzeitlichen Wirkungsästhetik formuliert. Der Gegenstand eines Kunstwerks erforderte nach dieser Vorstellung eine adäquate Ausdrucksweise, die den Betrachter entsprechend beeindrucken soll.

Bei Alberti ist noch nicht explizit von einer ethischen Zielsetzung der Historienmalerei die Rede. Insofern formulierte er in seinem Malereitratat nur die Voraussetzungen für eine Rangordnung der Gattungen. Die auf ihn folgenden Generationen von Künstlern und Kunsttheoretikern sollte dieses Grundproblem der Kunstgeschichte nachhaltig beschäftigen.

Der Paragone der mimetischen Künste

Leonardo da Vincis kunsttheoretische Äußerungen nehmen in der Gattungsgeschichte der *historia* eine Sonderstellung ein, da sein Denken die Malerei als Ganzes in der Hierarchie der *artes liberales* betraf. Um die Wissenschaftlichkeit der Malerei zu erweisen, gründete er sie auf mathematische Prinzipien und grenzte sie im sogenannten *paragone* gegen die anderen mimetischen Künste ab. Nicht auf die Binnendifferenzierung in Gattungen, sondern auf den einheitlichen Charakter der Malerei konzentrierte sich seine Argumentation. Leonardos Bestimmung der Malerei als Ganzes stützte sich dabei auf die bereits von Alberti hervorgehobenen wesentlichen Gesichtspunkte: Darstellung von Körperlichkeit auf der Fläche (*rilievo*) und überzeugende psychologische Gestaltung der Figur, die durch Gestik, Mimik und Haltung die Empfindungen ablesbar werden läßt (*concetto della mente*). Doch in einem Grundgedanken setzte sich Leonardo deutlich von Alberti ab: Nicht die humanistische Bildung, sondern mathematische Kenntnisse, Naturstudium und das Beobachten der Wirklichkeit bestimmen allein die Ausbildung des Malers, deren Ziel ein in Theorie und Praxis erfahrener Künstler ist.⁵

Der gute Maler kopiert nicht geschickt die Natur, er erschafft bewußt nach dem Vorbild der Wirklichkeit, in Kenntnis aller visuellen Gesetze, ein rhythmisch-harmonisch komponiertes Gemälde, dessen Qualität sich im Anschauen offenbart. Der Betrachter soll selbst emotional ins Bildgeschehen hineingezogen werden. Nicht nur in der dramatischen Beschreibung eines Sturmes zu Wasser und zu Lande veranschaulichte Leonardo, daß auch Naturgewalten als Handelnde darstellbar waren. Auch in den Zeichnungen zum selben Thema ist deren unbändiges Wirken Gegenstand des Studiums, das Grauen, das den Betrachter befällt, der Beleg für ihr Gelingen (Windsor Castle, The Royal Collection).

Leonardos theoretischer Beitrag zur Gattung der Historienmalerei wird durch den seiner Gemälde bei weitem übertroffen, nicht zuletzt wegen der lückenhaften Überlieferung seiner kunsttheoretischen Gedanken bis zur Erstveröffentlichung des vollständigen *Trattato della pittura* im Jahre 1817. Den größten Anteil hatte Leonardos unvollendetes und heute zerstörtes Gemälde der Anghiari-Schlacht, das er im großen Ratssaal des Palazzo Vecchio für die Florentiner Signoria schuf. Darin wußte Leonardo auf eindringliche Weise den engen Zusammenhang von innerer und äußerer Bewegung, von Leidenschaft und Gestik anschaulich zu machen. Er vermochte es, in seiner Komposition ausgewählter Figuren ferner den heldenhaften Einsatz für die patriotische Sache auf dramatische Weise zum Ausdruck zu bringen.

Die Erinnerung an bedeutende Ereignisse und der Vorbildcharakter für die nachfolgenden Generationen waren mithin bereits in der italienischen Renaissance fest etablierte Aufgaben der Bildgattung der Historie. Bereits die Zeitgenossen haben Leonardos Werk in diesem Sinne bewundert. Giorgio Vasari brachte die Übereinstimmung von Inhalt und Form in seiner Beschreibung des Gemäldes mit den folgenden Sätzen auf den Punkt: »Er zeichnete darin einen Trupp Reiter, die um eine Fahne kämpfen, und dies Werk wurde als

meisterhaft anerkannt, wegen der bewundernswerten Überlegung, mit welcher Leonardo diese stürmische Szene ordnete. Wut, Zorn und Rachsucht erkennt man in den Menschen nicht minder wie in den Pferden [...].«⁶

Angesichts Leonardos sollte Vasari später betonen, daß ein Künstler, wenn er über die reine Naturnachahmung hinausgelangen möchte, von einem *disegno interno* oder einem *concetto* auszugehen habe. Diese in der Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts zentralen Begriffe beschreiben Fähigkeiten des Künstlers, die ihn als einen Gelehrten kennzeichnen.⁷ Wenn Leonardo selbst auch noch keine genaue Definition der Historienmalerei bot, so läßt sich doch aus seinen Überlegungen eine Themenbewertung erschließen, auf der die spätere Gattungshierarchie beruhen sollte.

Der Maler als Gelehrter

Im Verlauf des 16. Jahrhunderts wurde in der Kunsttheorie Italiens immer deutlicher ausgesprochen, daß der Maler Bildung erwerben müsse, wenn er Historien zu gestalten beabsichtige.⁸ Diese Forderung stand im Zusammenhang mit dem Paragone zwischen Malerei und Dichtung. Im Streit um den Rang der Künste, wie er auch in Ludovico Dolces 1557 erschienenem *Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino* im Zentrum stand, konnten die Dichter die Erfindungskraft der Poesie als Argument anführen, um ihre größere Bedeutung zu belegen. Diesem Anspruch wurde nun mit dem Hinweis begegnet, daß auch der Maler entweder selbst gebildet sein oder sich beraten lassen müsse, um *historie* oder *favole* zu malen. Diese Gelehrsamkeit sei vor allem deswegen erforderlich, weil die *convenevolezza* gewahrt, jede Unangemessenheit vermieden werden müsse.⁹ Die Kostüme, so die Forderung des zu jener Zeit bereits ausgeprägten historischen Bewußtseins, sollten dem dargestellten Gegenstand entsprechen. Dolce folgte Alberti und Leonardo und betonte, daß die Historien die Seelen der Betrachter bewegen sollen. Diese Wirkung sei aber nur möglich, wenn es dem Künstler gelingt, durch die Gesten und Stellungen der Figuren eine der Handlung entsprechende Ausdruckskraft zu verleihen.

Bis um die Mitte des 16. Jahrhunderts blieben die kunsttheoretischen Aussagen zur Historienmalerei unsystematisch. Während die Maler in großem Umfang sowohl profane wie religiöse Historien schufen, beschäftigten sich die Kunsttheoretiker nur mit einzelnen Aspekten der Gattung. Im Zentrum der Diskussion stand die Feststellung, daß Historien nur von gebildeten Künstlern geschaffen werden können. Dieser sozialgeschichtliche Aspekt stand seit der Mitte des 16. Jahrhunderts weniger zur Diskussion, vermutlich da er mittlerweile als allgemein anerkannt gelten konnte. Übereinstimmung herrschte auch darüber, daß Historienbilder eine erzieherische Wirkung ausüben sollten. Aus diesem Grunde mußte der Maler sein Werk nach bestimmten Prinzipien und einem *concetto* planen. Die Inhalte selbst blieben noch ziemlich unbestimmt, und sowohl die religiösen und profanen als auch die mythologischen Szenen, ja, auch die Allegorien gehörten nach den Angaben der Auto-

ren zum Arbeitsbereich der Historienmaler. Deutlich abgesetzt wurde der Historienmaler vom Porträtisten, da sich dieser allein auf die Nachahmung der Natur beschränkte. Eine Hierarchie in der Bewertung der einzelnen Gattungen war der italienischen Renaissance somit nicht unbekannt.

Die katholische Reform des Historienbildes

Eine genaue Definition der Historienmalerei scheint auch nach der Mitte des 16. Jahrhunderts noch nicht bestanden zu haben, zumindest lassen sich unterschiedliche Auffassungen über ihre Aufgaben beobachten. Während bis zur Hochrenaissance die verschiedenen Wirkungsweisen des Entwurfs und der Ausführung in der künstlerischen Gestaltung entdeckt und auch diskutiert wurden, setzte um die Mitte des Jahrhunderts eine kritische Phase der Auseinandersetzung um die praktizierte Historienmalerei ein. Den entscheidenden Anlaß zu Reformen boten die protestantischen Bilderstürme, die ganz allgemein die Frage nach der Funktion und Wirkung sowohl der religiösen wie der profanen Historie aufwarfen. Die Autoren wandten sich gegen diejenigen Phänomene in der zeitgenössischen Malerei, die ihnen als Mißstände erschienen. Immer deutlicher wurde gefordert, daß Regeln aufgestellt werden sollten, um die Freiheit der künstlerischen Produktion einzuschränken. Die Forderung nach einer Systematisierung des Kunstbetriebs und der Kunsttheorie entsprang somit aus der Unzufriedenheit gegenüber der Gegenwartskunst.

Bereits in seinem ersten Traktat, dem *Trattato de la emulazione che il demonio ha fatto a Dio, ne l'adorazione, ne sacrifici, et ne le altre cose appartenenti alla divinità* (Venedig 1563) befaßte sich der Kirchenmann Andrea Gilio mit der Rolle von Kult- und Andachtsbildern. Nachdem Erasmus von Rotterdam die Verehrung von Heiligenbildern als heidnisch angeklagt hatte, suchte Gilio die Kirche vor falsch verstandener Glaubensinbrunst zu verteidigen. Gilio widmete seinen, im Jahre 1564 erschienenen zweiten Traktat offenbar aus diesem Grunde dem Versuch, eine Klärung herbeizuführen, wie bereits der Titel aussagt: *Degli errori de' pittori circa l'istorie*. Gilio richtete sich gegen die Mißstände in der Malerei und hoffte darauf, daß Regeln aufgestellt würden. Der Autor wandte sich gegen bestimmte Freiheiten in der Malerei, wie sie den Manierismus kennzeichneten. Als Kleriker klagte er die Forderung an die Maler ein, »traslatore, che porti l'istoria da una lingua in un'altra« zu sein. Gilio betonte, daß nur eine klar lesbare, dem Thema angemessene und wahrhaftige Darstellung die entsprechende Wirkung beim Betrachter auslösen könne. Hierbei ging es ihm besonders um religiöse Themen, die zu malen Verantwortung bedeutete, da sie als *cose vere* zur Andacht bewegen, zur Nachahmung ermahnen und zur Reue einladen sollen. Der Autor wandte sich gegen jegliche idealisierende Darstellung und empfahl die expressiven Motive herauszustellen, da sie gerade aufgrund der Tatsache, daß sie grausam sind, den Gläubigen zu bewegen vermögen.¹⁰

Gilios Unterscheidung des *pittore poetico*, des *pittore istorico* und des *pittore misto*

belegt, daß in dieser Epoche bereits eine Klassifizierung nach Bildthemen geläufig war. Er unternahm es auch, die unterschiedlichen Anforderungen, die die Gegenstände stellten, zu definieren, wobei er den Künstlern, die sich mit religiösen Themen beschäftigten, den Vorzug gab. Bei dieser Rangordnung spielte sein Wahrheitsbegriff eine entscheidende Rolle. Als Geistlicher in der Epoche der Gegenreformation lebend, gestand er den mythologischen Themen als literarischen Erfindungen keinen Wahrheitsgehalt zu, ließ sie aber als anmutige Darstellungen gelten. Nach seiner Vorstellung muß allerdings die religiöse Malerei als die bedeutendste Aufgabe des Malers angesehen werden. In ausführlichen Beschreibungen, etwa von Michelangelos Fresken der Sixtinischen Kapelle, suchte er dem Leser herausragende Beispiele der von ihm geschätzten Historienmalerei vorzuführen.

Gilios Schrift vermittelt ferner mit großer Ausführlichkeit, welche verschiedenen Wirkungen der Maler durch sein Kunstwerk auszulösen vermag. Der Historienmaler beherrscht demnach ein breites Spektrum von Ausdrucksformen, das von angenehmer bis zu grausamer Wirkung beim Betrachter reicht. Gilios Vorstellungen über religiöse Malerei sollten in der Schrift von Gabriele Paleotti wenige Jahrzehnte später aufgegriffen werden.

In Giorgio Vasaris berühmten Viten, 1550 in erster, 1568 in erweiterter Auflage erschienen, lassen vor allem die Einleitungen Rückschlüsse auf seine Vorstellungen von Historienmalerei zu. Er bezog zwar nicht unmittelbar Stellung zur Diskussion über diese Bildgattung; es wird aber deutlich, daß sie für den Maler die größte Herausforderung darstellte und daher auch höher zu bewerten sei als etwa die Porträtmalerei. Eine Sichtung der Äußerungen zur Historienmalerei, wie sie von ihm an verschiedenen Stellen angesprochenen wurden, macht deutlich, daß die herausragende Fähigkeit des Künstlers, die *invenzione*, nach Vasari nur bei Werken dieser Gattung zur Geltung kommen kann. Im übrigen waren für ihn die bereits seit mehreren Generationen diskutierten kunsttheoretischen Vorstellungen, wie die des *disegno*, der *convenevolezza*, der *varietà*, der *copia* und der seit Alberti aus der Rhetorik in die Kunstdiskussion übertragenen Affektenlehre feststehende Prinzipien der Malerei von Historien. Bei seiner Behandlung der Geschichtsmalerei läßt sich zudem bemerken, daß er neben den oben genannten Prinzipien vom Maler auch eine ästhetische Wirkung erwartete, die er als *grazia* benannte. Neben der moralischen Ausstrahlung, die er vornehmlich als die Aufgabe der religiösen Sujets ansah, wurde mit dieser Forderung ein neues Kunstempfinden spürbar, das die Eigenwertigkeit des Künstlerischen in einer Epoche betonte, in der Kunst noch allgemein als Naturnachahmung aufgefaßt wurde.

Gegen die künstlerische Freiheit trat jedoch der Bischof von Bologna, Gabriele Paleotti, auf geradezu kämpferische Weise an. Als Kirchenmann zog er die Konsequenzen aus den Beschlüssen des Konzils von Trient, an denen er selbst mitgewirkt hatte. Während sich Carlo Borromeo in seiner Schrift *Instructiones Fabricae* mehr der Architektur zuwandte, widmete sich Paleotti in seinem zahlreiche Beispiele und direkte Anweisungen enthaltenden Traktat der Erneuerung der Malerei im Dienste des Katholizismus.¹¹ Als Antwort auf

den Bildersturm in den protestantischen Ländern war in Trient entschieden worden, daß die christlichen Darstellungen selbst nicht angebetet werden dürfen, sie aber sehr wohl Mittel zur Andacht sein könnten. Paleottis Schrift, die sich so gut wie ausschließlich mit der religiösen Malerei beschäftigt, wandte sich einerseits gegen den Bildersturm, verwarf andererseits aber auch alle sinnlichen Verführungen durch Malerei. Die Kunst sollte vollkommen in den Dienst der Kirche treten und der Predigt im Gottesdienst entsprechen. Paleotti konnte daher die Fähigkeit des Künstlers der *invenzione* nicht anerkennen, sondern setzte die *verità* als den höchsten künstlerischen Maßstab ein. Von der *storia* darf nicht durch schmückendes Beiwerk abgelenkt werden. Der Maler soll die Szene klar und leicht verständlich komponieren, um dem Betrachter die Vorbildlichkeit der dargestellten Handlung vor Augen zu führen.

Der Autor beließ es in seinem Traktat nicht bei allgemeinen Anspielungen, sondern nannte bestimmte Bildthemen, die nicht seinen Vorstellungen entsprachen. Die *verità* als oberste Richtschnur führte ihn etwa dazu, alle genreartigen Ausschmückungen bei Andachtsbildern zu verwerfen. Wenn Christus als Kind mit dem Johannesknaben spielt oder Joseph auf der Flucht aus Ägypten Früchte pflückt, erschienen ihm diese Motive dekorative Ablenkungen von den darzustellenden religiösen Handlungen.¹²

Paleotti betonte die Macht des Bildes. Da es jedermann unmittelbar zugänglich sei, ist es dem gesprochenen und geschriebenen Wort, das Bildung voraussetze, überlegen. Gemälde, so der Autor, richteten sich auf die Emotionen, seien in der Lage, eine physische und moralische Wirkung hervorzurufen. Aus diesem Grunde müsse der Maler, so hatte bereits Gilio gefordert, aus christlicher Verantwortung handeln und an die Bildinhalte, die er erschafft, selbst glauben. Vor allem sei jegliche Verführung durch ausschmückende Details oder Kunstfertigkeit des Teufels. Paleotti unterschied deutlich zwischen dem Maler als Künstler, den er der Verführung der Kunst ausgesetzt sah, und seinem Idealbild eines christlichen Malers. Ursprünglich hatte Paleotti in seinem Werk auch einige Kapitel der profanen Malerei widmen wollen. Diese sind aber nicht erschienen. Da er jedoch dringend davor warnte, Kunst als Vergnügen zuzulassen, kann erschlossen werden, in welchem Sinne er die profane Malerei behandelt hätte. Sehr kritisch äußerte er sich auch über die Porträtmalerei, da die Auftraggeber durch diese Werke zu oft Bescheidenheit vermissen ließen.

Der Kirchenfürst bezog auch gegenüber der antiken Kunst und ihrem durch die Künstler der Renaissance als vorbildlich angesehenen Formenkanon eine kritische Position. Er wandte sich gegen den Kult der Antike und verwarf desgleichen die mythologischen Sujets. Selbst wenn sie allegorisch zu deuten seien, so könnten sie doch nur von wenigen verstanden werden. Der Heilige Gregor, führt Paleotti an, habe einem Bischof geraten, sich von Schriften über Jupiter fernzuhalten, da das Volk nicht Christus und Jupiter gleichzeitig anbeten könne.¹³

Paleotti hat das Historienbild im Sinne der gegenreformatorischen Kirchenpolitik als die vornehmste Aufgabe des Künstlers definiert und damit eine Rangordnung der Bildgat-

tungen zum Ausdruck gebracht, ohne sie direkt anzusprechen. Auf die Entwicklung der Malerei in Bologna sollte sein Traktat einen nicht unerheblichen Einfluß ausüben. Seiner Strenge und Systematik wegen ist Paleottis Schrift nicht zu Unrecht ein Katechismus für Maler genannt worden.¹⁴ Sein Werk stellte, wenn auch mit der Ausrichtung auf die religiöse Kunst, einen entscheidenden Schritt hin zu einer Systematisierung der Bildgattung dar. Sie sollte erst in der französischen Akademie des 17. Jahrhunderts mit vergleichbarer Klarheit, wenn auch mit anderen Inhalten, in ein Regelsystem überführt werden.

Die gegenreformatorische Kunsttheorie von Gilio und Paleotti sollte auch die Dialoge von Raffaello Borghini bestimmen, die unter dem Titel *Il Riposo* im Jahre 1584 erschienen. Der Autor sparte nicht an Kritik bestimmter Bilder, bei denen er den Malern vorwarf, sie hätten sich zu große Freiheiten in der *invenzione* erlaubt. Vasaris *Auferstehung Christi* (Florenz, Sta. Maria Novella) etwa prangerte Borghini als schlechtes Beispiel eines religiösen Historienbildes an, da der Maler die Apostel der Szene zugeordnet habe, obwohl sie bei dem Ereignis nicht gegenwärtig waren. Die *invenzione* oder künstlerische Einbildungskraft darf, nach den Vorstellungen des Autors, die Glaubwürdigkeit und die Texttreue der biblischen Überlieferung nicht in Frage stellen. Borghini ließ in seiner Schrift den Künstlern nur wenig Freiheit zu eigenen Erfindungen. Zwar unterschied er zwischen der *inventione* des Dichters oder Schriftstellers und der des Malers, der einen literarischen Vorwurf darstellt, so daß der Begriff der *inventione* damit gleichsam zweigeteilt wurde; der Maler bleibt aber für den Kunsttheoretiker an das Vorbild des Textes gebunden. Frei entfalten kann er sich nur dann, wenn keine genauen Vorgaben einzuhalten sind. Als lobenswertes Beispiel führte er Künstler wie Alessandro Allori und Santo di Tito an und hob besonders Michelangelos *Schlacht von Cascina* hervor. In den Dialogen Borghinis, der wahrscheinlich ein Geistlicher war, herrschen die religiösen gegenüber den humanistischen Argumenten vor.¹⁵

Neoplatonismus und Manierismus

Eine Erweiterung der Vorstellung der Historienmalerei vollzog sich in den Schriften von Giovanni Paolo Lomazzo. Der in jungen Jahren erblindete Maler, Autor von zwei Kunsttraktaten, wurde von Erwin Panofsky als Hauptwortführer einer neoplatonisch orientierten Kunstmetaphysik bezeichnet.¹⁶ Die Kunst war für ihn eine Sprache von Symbolen, die für transzendente astrologische und kosmologische Aussagen stehen. Die Bildgattungen werden in seinen Schriften nur am Rande erwähnt. Ihm ging es vielmehr in Anlehnung an Marsilio Ficino um die Frage, was ein Bild sei. In seiner manieristischen Kunstmetaphysik ist die sichtbare Welt nur das Abbild einer unsichtbaren spirituellen und höheren Wirklichkeit. Lomazzos Traktate sind auf der einen Seite kunstphilosophische Schriften, enthalten aber auf der anderen Seite auch Regeln über die perspektivische Darstellung, die Wieder-

gabe des Lichts und den Einsatz der Farben.¹⁷ Der didaktische Aspekt hängt möglicherweise mit seiner Tätigkeit an der Accademia di San Luca in Rom in den Jahren 1593 bis 1594 zusammen.

Alle künstlerischen Darstellungen sind Produkte eines begnadeten gottähnlichen, schöpferischen Menschen. Kunst erscheint damit über alle handwerkliche Tätigkeit erhaben als eine geistige Leistung, die der Entschlüsselung bedarf. Aus diesem Grunde beschränkte sich Lomazzo bei der Behandlung von Historiendarstellungen nicht auf geschichtliche, religiöse, mythologische und literarische Szenen. In seiner Unterscheidung von *principali istorie* und *meno principali istorie* schloß er bei letzteren auch groteske und genreartige Szenen mit ein. Dadurch setzte er sich von den gegenreformatorischen Kunsttheoretikern deutlich ab. Für Lomazzos Kunstverständnis ist jedoch wesentlich, daß einerseits Historien nicht nur Abbild der vorgestellten Wirklichkeit, sondern Gleichnis für eine höhere Realität sind. Andererseits läßt sich aus seinen kunsttheoretischen Ausführungen eine hohe soziale Stellung des Künstlers ablesen, da er als Schöpfer »überirdischer Intelligenzen« in einer priesterähnlichen Funktion aufzufassen sei.¹⁸

Wie die Schriften von Lomazzo ist auch Federico Zuccaros Traktat der manieristischen Kunsttheorie zuzurechnen. Zuccaro teilte seine im Jahre 1607 erschienene Schrift *Idea de' scultori, pittori et architetti* in zwei Teile, die dem *disegno interno* und dem *disegno esterno* gewidmet sind.¹⁹ Seine ebenfalls kunstphilosophische wie kunsttheoretische Abhandlung versucht die Frage zu beantworten, wie überhaupt Bilder entstehen und welcher Art sie sind. Während im Zentrum des ersten Abschnitts ausgeführt wird, daß die *idea interno* als *forma spirituale* die Urbilder enthält, stellte der Verfasser im zweiten Teil des Buches dar, wie der Künstler in einem Schöpfungsakt die *idea esterno*, das Kunstwerk, verwirklicht.

Auch Zuccaro ging auf die Historienmalerei nicht detailliert ein. Der Maler und Gründer der Accademia di San Luca in Rom hob durch den von ihm beschriebenen Schöpfungsprozeß den Künstler als einen in der Gesellschaft herausragenden, begnadeten, genialen, vom Handwerkerstand längst weit entfernten Schaffenden hervor. Es versteht sich von selbst, daß Zuccaro diesen Schöpfungsprozeß nur in Historien realisiert sah, und nicht etwa in Gemälden, in denen das bloße Abbild der Natur wiedergegeben wird.

Die Entwicklung der italienischen Kunsttheorie

Die italienische Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts ist ein Spiegel der zeitgenössischen Auseinandersetzung mit der Frage, was ein Bild sei. Der Bildgegenstand spielt dabei eine große Rolle, ohne daß dieser Umstand immer explizit ausgesprochen würde. Während im Quattrocento Alberti von den *istorie* nur aussagt, daß sie einen erzählerischen Zusammenhang festhalten und die Figuren den inneren Ausdruck durch die Bewegungen wiedergeben müßten, wandeln sich zum Ende des 16. Jahrhunderts die Traktate zu breit

angelegten kunsttheoretischen Lehrgebäuden. In ihnen ist zwar auch von den Bildinhalten die Rede, es war aber längst zur Regel geworden, daß ein Maler gebildet sein und die Alte Geschichte, die christlichen Lehren und die Mythologie beherrschen müsse. Die Entwicklung der Kunsttheorie entsprach dem sozialen Aufstieg des Künstlers vom Handwerkerstand zu einer geradezu auserwählten, einzigartigen Stellung innerhalb der Gesellschaft. Der Künstler war, in Anlehnung an neoplatonische Vorstellungen, zu einem Schöpfer geworden, der durch seine Begabung und sein Können eine innere Idee durch Kunst zum Ausdruck zu bringen vermochte.

In der Gegenreformation seit der Mitte des 16. Jahrhunderts wurden die Aufgaben des Malers von den Kunsttheoretikern noch genauer gefaßt. Sie sollten der Vermittlung der reinen Lehre des Katholizismus dienen. Malerei sollte eine Art Predigt in Bildern sein, wie es die *Biblia pauperum* im Mittelalter gewesen war. Der Historienmaler sollte nach dieser Forderung weitgehend in den Dienst der Kirche und der Vergegenwärtigung ihrer Glaubensinhalte treten.²⁰

Am Ende des 16. Jahrhunderts, in einer Epoche, in der die ersten Gründungen der Akademien vorgenommen wurden, bildete sich noch keine festgefügte Akademielehre aus, die die Malerei in verbindliche Regeln gefaßt hätte. Solche Regeln müssen aber im Kunstbetrieb bereits bestanden haben, wenn sie auch noch nicht als Lehranweisungen formuliert wurden. Jedenfalls läßt sich aus den Traktaten des späten 16. Jahrhunderts erschließen, daß die soziale Stellung des Künstlers in Italien mittlerweile gefestigt und anerkannt war. In diesem Prozeß spielten die Bildgegenstände eine entscheidende Rolle. Denn, so wurde deutlich ausgesprochen, nur der gebildete Künstler sei in der Lage, Werke zu schaffen, die mit Hilfe der Affektenlehre den Betrachter beeindrucken können. Gerade für die religiöse Malerei stellte diese Wirkung aber eine entscheidende Forderung dar.

Eine Gattungsuntergliederung unternahm die italienische Kunsttheorie der Renaissance und des Manierismus dabei nur indirekt. Sie betonte die Rolle der Historienmalerei, indem sie die Gattungen von Landschaftsmalerei, Genre oder gar Stilleben in ihren theoretischen Reflexionen weitgehend unberücksichtigt ließ. Diese Gattungen erschienen als Nebenprodukte und waren auch in der Malerei selbst noch nicht als selbständige Fächer ausgebildet.

Die französischen Kunsttheoretiker und das Vorbild Italiens

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde Frankreich zum Zentrum der Kunsttheorie, allerdings, so muß gerechterweise gesagt werden, auf der Grundlage der bereits in Italien geführten Kunstdebatte. Die Gründung der *Academie Royale de peinture et de sculpture* im Jahre 1648 in Paris bedeutete einen entscheidenden Einschnitt. Zwar gingen dieser Institution vergleichbare Gründungen in Bologna, Florenz und Rom voraus, doch blieben sie von lokaler Auswirkung. Die von Charles Le Brun betriebene und von Colbert

in der Folge durchgesetzte Einrichtung war jedoch von Anfang an mit der höchsten staatlichen Protektion ausgezeichnet. Die der Akademie angehörenden Künstler konnten mit Privilegien und einer allgemeinen gesellschaftlichen Anerkennung rechnen und wurden so aus dem Handwerkerstand herausgehoben.²¹ Natürlich war auch früher schon die Malerei nicht als rein handwerkliche Tätigkeit betrachtet worden. Seit Alberti hatten Künstler und Kunstgelehrte in ausführlichen und komplexen theoretischen Traktaten die schöpferische Arbeit als ein geistiges Werk zu erklären gewußt. Mit der französischen Akademie jedoch wurden diese Bestrebungen durch staatliche Anerkennung sanktioniert, der intellektuelle Anteil an der künstlerischen Tätigkeit ein für allemal festgeschrieben.

Die Kunstdiskussion im *Grand Siècle* begann nicht ohne wichtige Vorstufen. Die Maler waren mit den Traktaten der italienischen Schriftsteller von Alberti bis Bellori vertraut. Insbesondere Belloris ausführliche Bildbeschreibungen, in denen er vor allem die Werke Domenichinos als mustergültige Historien behandelte, waren in Frankreich bekannt. Die wesentlichen Darstellungsmittel eines Historienbildes, vor allem die Berücksichtigung der Einheit von Ort, Zeit und Handlung, sowie die Affektlehre, stellte er ausführlich an Beispielen dar. Für die späteren *Conférences* an der *Académie Royale* bedeuteten seine Bildbeschreibungen eine wichtige Vorstufe.²² Ferner waren die antiken Quellen, die in der italienischen Renaissance und noch bei Bellori eine so bedeutende Rolle gespielt hatten, selbstverständlich bekannt. Einige französische Kunsttheoretiker, die in engem Kontakt zu den Künstlern ihrer Zeit standen, hatten die Diskussion über die akademische Doktrin, wie sie in der *Académie Royale* behandelt werden sollte, durch Traktate vorbereitet. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts boten so besonders die Schriften von vier Autoren die Grundlage für die weitere Auseinandersetzung: Franciscus Junius, Roland Fréart de Chambray, Charles-Alphonse Du Fresnoy und vor allem Nicolas Poussin.

Der Maler Nicolas Poussin, der bedeutendste *pictor doctus* der Epoche, muß selbst als Kunsttheoretiker bezeichnet werden, wenn auch die von ihm niedergeschriebenen Äußerungen eng an Schriften früherer Autoren gebunden waren. In der besonderen Auswahl und der bewußten Zusammenstellung oft wörtlicher Zitate brachte Poussin in einigen Briefen seine Vorstellungen von künstlerischer Praxis und Theorie zum Ausdruck. Poussins kunsttheoretische Äußerungen, die außer in Briefen in der schriftlichen Überlieferung von Freunden und Bekannten, wie Bellori, Fréart de Chambray, Chantelou oder Félibien, allgemein verbreitet wurden, waren von großem Einfluß und bildeten oft den Ausgangspunkt gelehrter Gespräche.

Im Zentrum der Poussinschen Kunsttheorie stand seine Modustheorie. Sie ist in einem Brief an Paul Fréart de Chantelou vom 24. November 1647 niedergelegt und wirkte nachhaltig auf die Kunstanschauung des 17. Jahrhunderts. In der neueren kunsthistorischen Forschung wird bezweifelt, ob Poussins Theorien direkt auf seine Werke angewendet werden können. Auch ist seit längerer Zeit bekannt, daß der Maler seine Aussagen zum Teil wörtlich der Schrift eines italienischen Musiktheoretikers entlehnt hat.

Worum also ging es Poussin in seinem Brief? Fréart de Chantelou, Sammler und Freund Poussins, hatte sich in einem vorausgehenden Brief an den Maler darüber verwundert gezeigt, daß ein an einen anderen Sammler geliefertes Gemälde von größerer Qualität sei als das ihm gesandte. Es erschien ihm ungerecht, daß der Maler nicht ihrer langjährigen Freundschaft entsprechend gehandelt und ihm ein scheinbar weniger wertvolles Werk übermittelt hatte. Poussin antwortete darauf aus Rom in einem längeren Schreiben und belehrte den Sammler, wie Kunstwerke aufgenommen und gedeutet werden müßten. Sie seien auf verschiedene Art – Poussin benutzte den Begriff *mode* – gemalt, was nicht mit unterschiedlicher Qualität verwechselt werden dürfe. Um den jeweils eigentümlichen Ausdruck, der den Themen der Bilder entspreche, zu erläutern, griff der Maler auf die Theorie der antiken Tonarten zurück. Dem venezianischen Musiktheoretiker Gioseffe Zarlino folgend, unterschied er etwa zwischen dem Dorischen oder Lydischen, dem Phrygischen oder Jonischen als unterschiedlichen Ausdrucksarten.²³

Poussins Moduslehre ist ein Gedankengebäude, das nur bedingt in seinen Werken eine Entsprechung fand. Es ist eine unlösbare Aufgabe, seine Gemälde nach den antiken Tonarten in bestimmte Ausdrucksategorien aufteilen zu wollen. Hin und wieder gab Poussin Hinweise, daß er an eine bestimmte Tonart bei einem Thema dachte. So schrieb er an Chantelou, er hoffe vor Ablauf eines Jahres ein Bild im phrygischen Modus zu malen, wozu schreckliche Kriegsszenen besonders geeignet seien. Eine überzeugende Ordnung seiner Gemälde nach dieser Moduslehre erweist sich jedoch als unmöglich.²⁴

Wichtiger scheint es denn auch zu sein, den Modusbrief als einen Anstoß aufzufassen, über bestimmte theoretische Grundlagen der Historienmalerei nachzudenken. In der Geschichte der Kunsttheorie stellte dieser Brief eine neue Differenzierung des Verhältnisses von Bildgegenstand und jeweils gewählter Komposition dar. Poussin verfeinerte so die frühere Kunstdiskussion, bei der die Nachahmung der Natur als die wesentliche künstlerische Tätigkeit angesehen wurde. Er leugnete diese Aufgabe nicht, präziserte aber durch seine aus der Musikästhetik der Epoche übernommenen Gedanken, daß letztlich nur der auf den Betrachter hin ausgerichtete Ausdruck die beabsichtigte Wirkung eines Historienbildes ausmachen könne. Dieser Modus wiederum, so Poussin an Chantelou, wird vom Bildthema bestimmt: »Voyez vous pas bien que c'est la nature du sujet qui est cause de cet effet, et votre disposition [...]«. ²⁵ In den späteren *Conférences* der Akademie wurde auf den Modusbrief hin und wieder angespielt, und die Frage, wie der Künstler durch seine Komposition dem Sinngehalt seines Themas zu entsprechen habe, wurde häufig aufgegriffen und von unterschiedlichen Standpunkten aus erörtert.

Von der Moduslehre ist bei Roland Fréart de Chambray nicht die Rede. Sein Traktat über die *Idée de la perfection de la peinture*, im Jahre 1662 erschienen, folgte weiterhin den antiken Schriften über die Poetik und den italienischen kunsttheoretischen Traktaten. Daß die Malerei eine stumme Dichtkunst und die Poesie eine sprechende Malerei sei, betonte der Autor schon in seiner Einleitung. Er folgte auch der italienischen Kunsttheorie, wenn

er ausführte, daß die *invention* die wichtigste Begabung des Malers sei und nicht erlernt werden könne. Fréart de Chambray bezeichnete sie als »le Genie d' historier«. Sie sei eine geistige Fähigkeit, durch die allein der Maler dem Kunstwerk eine bedeutende Ausstrahlung geben könne.²⁶

Fréart de Chambray hatte im Jahre 1651 eine französische Übersetzung des Kunstrakts von Leonardo herausgebracht. Das Manuskript war ihm von Poussin übergeben worden, der ihm auch einige Zeichnungen zur Illustration lieferte. Die Erfindungsgabe, als die herausragendste Eigenschaft, war bereits in der italienischen Kunsttheorie als Vorstellung fest verankert und fand sich schon in Leonardos Äußerungen zur Malerei. Auch Fréarts nachhaltige Betonung, die Künstler sollten dem antiken Vorbild folgen, war längst ein feststehender Topos. Durch die Lektüre der Schriften des Franciscus Junius, aber auch durch die Anregungen, die von Nicolas Poussin und seinen Werken ausgingen, erhielt die Forderung jedoch einmal mehr ihre Aktualität.

Fréarts Traktat bietet in einem zweiten Teil, der einzelnen Künstlern gewidmet ist, ausführliche kritische Passagen über das Werk von Michelangelo. Während er Raffaels Gemälde lobt, wirft er dem *Jüngsten Gericht* Michelangelos vor, der Maler habe sich zu große Freiheiten gegenüber dem Evangelium erlaubt und das Thema mit fremdartigen Motiven gefüllt: »[...] il s'y rencontre tant de choses extravagantes, et directement contraires à la verité de l'Évangile.«²⁷ Michelangelo verstoße mithin gegen die vier wichtigsten Regeln, durch die die Historienmalerei gekennzeichnet sei. Man müsse sich, erstens, um die wahre Wiedergabe bemühen; zweitens, den Ort der Darstellung berücksichtigen; drittens, keine unsittlichen Entblößungen darstellen, und viertens, die Gegenstände auf eine großartige und edle Weise wiedergeben. Die Kritik an Michelangelo ist keineswegs originell, findet sie sich doch schon fast ein Jahrhundert früher in den Schriften Gilios oder Paleottis.

Fréart würdigte unter den zeitgenössischen Malern die Werke Domenichinos, besonders aber die Gemälde Poussins. In der Serie der *Sakramente*, so Fréart, sei der Maler dem Vorbild der antiken Kunst und den Werken Raffaels auf bewundernswerte Weise gefolgt. Poussins Werke wurden durch den Traktat selbst zu Vorbildern erklärt, ein Umstand, der kurz darauf in der *Académie Royale de peinture et de sculpture* folgenreich werden sollte.

Neben den Gemälden und den theoretischen Werken von Poussin kann das in lateinischer Sprache abgefaßte Lehrgedicht von Charles-Alphonse Du Fresnoy als eine Schrift bezeichnet werden, in der die kunsttheoretischen Grundlagen der Akademiethorie der ersten Jahrzehnte enthalten sind. Auch Du Fresnoy, der selbst zu den Gegnern der Pariser Akademie gehörte, verbrachte längere Zeit in Italien und suchte in seinem Werk *De arte graphica* in Anlehnung an Horaz die Malerei als Kunst von der Dichtung zu unterscheiden. Dieses schon in früheren kunsttheoretischen Schriften seit der Renaissance abgehandelte Thema erhielt jedoch kurz nach der Mitte des 17. Jahrhunderts in Frankreich insofern eine neue Aktualität, als es die bekannten Theorien zur Zeit der Akademiegründung nochmals zusammenfaßte. Daß die Parallelität von Dichtung und Malerei, die als Schwester-

künste bezeichnet wurden, immer wieder hervorgehoben wurde, läßt sich auch aus dem Umstand erklären, daß die Literatur bereits einige Jahre zuvor ihre akademischen Weihen erhalten hatte, so daß die Gleichwertigkeit der Bildenden Kunst mit der Poesie durch die Gründung der Akademie im Jahre 1648 auch äußerlich sichtbar dokumentiert werden sollte. Die Theoretiker verwiesen daher nicht ohne Grund auf diesen bereits seit der Antike diskutierten und durch den Staat sanktionierten Zusammenhang.

Was das Lehrgedicht Du Fresnoys anbelangt, so sollte noch ein Jahrhundert später der Comte de Caylus darüber urteilen, daß die nachfolgenden Theorien nur Ausgestaltungen dessen seien, was bereits in *De arte graphica* richtig angelegt gewesen sei.²⁸ Das in Hexametern geschriebene Gedicht erschien erst posthum 1667 und wurde von Roger de Piles herausgegeben, der bald darauf auch eine französische Übersetzung nebst Kommentar veröffentlichte, die bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts mehrere Auflagen erlebte.

Auch Du Fresnoy stützte sich wesentlich auf die italienischen Kunsttheorien des 16. Jahrhunderts und verleugnete nicht seine Lektüre des Werkes von Franciscus Junius.²⁹ Er faßte die Diskussionen über die Ähnlichkeit und die Unterschiede von Malerei und Dichtkunst nochmals zusammen. Mit dem berühmten Ausspruch »ut pictura poesis erit« beginnt das Lehrgedicht, und der Autor übernahm einige Zeilen später das seit der Antike bekannte Diktum über die beiden Schwestern, die Malerei und die Poesie, von denen diese eine sprechende Malerei und jene eine stumme Poesie sei.³⁰ Über die Historienmalerei ist nicht als eigener Gattung die Rede. Du Fresnoy behandelte in den drei Hauptabschnitten die grundlegenden Aufgaben, die der Maler zu bedenken habe: *inventio*, *graphis* und *coloris*, oder, wie es in der französischen Ausgabe heißt, *invention*, *dessin* und *couleur*. Ohne eine klare Gattungsunterscheidung vorzunehmen, wird aber dem Leser deutlich gemacht, daß die Rede allein von der Historienmalerei ist. Reine Landschaft oder gar Stilleben werden als Bildthemen gar nicht erst in den Blick genommen.

Waren die Schriften von Du Fresnoy und Fréart de Chambray noch entscheidend von der italienischen Kunsttheorie abhängig, so wurde mit der besonderen Herausstellung des Werks von Nicolas Poussin jedoch bereits ein Thema angeschlagen, das in den nächsten Jahren in Paris noch weitere Aktualität gewinnen sollte. Die Historienmalerei galt auch für diese beiden Autoren als die einzig nennenswerte künstlerische Leistung. Die Reformen, die Colbert seit 1662 in der Akademie durchsetzte, sollten hier einen entscheidenden Schritt weitergehen. Die noch relativ unbestimmten und blassen Äußerungen der Theoretiker galt es zu einem verständlichen Lehrgebäude auszuformulieren; Regeln mußten aufgestellt werden, denen die Maler in ihrer künstlerischen Praxis folgen konnten. Dieser Aufgabe widmeten sich die Mitglieder der Akademie in den seit 1663 stattfindenden *Conférences*.

Die »Conférences« der Académie Royale

Die Akademie stellte sowohl von ihren Statuten, wie auch von ihren Aktivitäten her sofort unter Beweis, daß es sich um eine Einrichtung handelte, die einer wissenschaftlichen Sozietät gleichkam. In regelmäßig stattfindenden Sitzungen wurde aber erst seit 1663 über die Kunst, ihre Aufgabe und ihre Form diskutiert. Die sogenannten *Conférences*, die in den von André Félibien veröffentlichten Protokollen für das Jahr 1667 überliefert sind, bieten den Beleg für eine institutionalisierte Diskussion, die die Regeln für die gegenwärtige und zukünftige Kunstproduktion festlegen sollte.

Die Akademie übernahm organisatorische und auch konzeptionelle Aufgaben vor allem in vier Bereichen. Erstens verhalf sie den Mitgliedern, wie erwähnt, zu einem neuen beruflichen Status. Die Mitglieder definierten, zweitens, die Regeln, nach denen Kunst geschaffen werden sollte. Drittens dienten diese als Grundlage für die Lehre, nach der der Nachwuchs ausgebildet wurde. Und zuletzt konnte sich die Regierung auf die Institution zur Beantwortung von kunstpolitischen Fragen stützen und sich an ihre Mitglieder wenden, wenn es öffentliche Aufträge zu erfüllen galt. Diese verschiedenen Arbeitsbereiche waren natürlich miteinander verbunden und bedingten sich gegenseitig. Sie erforderten einen steten Prozeß der inhaltlichen Auseinandersetzung über Kunstfragen und deren praktische Konsequenzen. Die Diskussion über die akademische Lehre wurde ergänzt durch Beratungen über Ausstellungen, Kunstpreise und Berufsfragen, sowie über die Förderung anderer Institutionen, wie die in Italien gegründete *Académie de France à Rome*, in der ausgewählte Kunststudenten als Stipendiaten des Königs ihre Ausbildung fortsetzen konnten.

In unserem Zusammenhang ist vornehmlich die Historienmalerei von Interesse, die in den *Conférences* im Zentrum der Diskussion stand. Die Mitglieder der Akademie waren vornehmlich Historienmaler, eine Tatsache, die schon für sich kennzeichnend ist, entsprach sie doch der kunsttheoretischen und kunstpolitischen Vorstellung von der Hierarchie der Bildgattungen. Die Zusammensetzung der Akademie, auch dies eine vielsagende Tatsache, sollte sich erst im 18. Jahrhundert ändern, im absolutistischen Staat Ludwigs XIV. jedoch wurde die Hierarchie der Gattungen eine ideologische Doktrin mit deutlichen sozialen Konsequenzen.

Was ein Historienbild ausmacht, läßt sich aus den Diskussionen der *Conférences* ableiten. Seit 1667 protokollierte André Félibien, als Sekretär der *Académie Royale*, die Vorträge und anschließenden Gespräche der Akademiemitglieder. Diese Mitschriften wurden in mehreren Auflagen immer wieder neu ediert und galten bis in das 18. Jahrhundert hinein als methodische Grundlage der Kunstdoktrin. Die Vorträge bestanden meist in der ausführlichen Analyse eines Gemäldes oder einer Skulptur, mit deren Qualitäten oder Mängeln sich die Professoren durchaus kontrovers auseinandersetzten. Bereits die Wahl der besprochenen Gemälde bedeutete selbstverständlich ein Programm. Charles Le Brun, der Direktor der Akademie, der auf die Abfolge der Vorträge Einfluß nahm, selbst einige

Vorträge hielt und sich intensiv an der Diskussion beteiligte, konnte durch die ausgewählten Gemälde bereits die anzustrebende künstlerische Richtung bestimmen. Mit der Antike und der italienischen Renaissance, mit Künstlern wie Raffael und Poussin war der stilistische Rahmen gesetzt, der auch die kunsttheoretische und ästhetische Orientierung der Regeln bestimmen sollte. Das Ausbildungsprogramm sollte auf die durch diese Modelle gesetzten Maßstäbe hin ausgerichtet werden.

Die Historienmaler der Akademie diskutierten ausschließlich über Historien Gemälde. Porträt, Genre, Landschaft und Stilleben galten als weniger bedeutende Bildgattungen, die keinen intellektuellen Disput erforderlich machten. Félibien berichtete, daß sich seit 1667 die Professoren an jedem ersten Samstag des Monats im Sitzungssaal der Akademie oder in der Bildersammlung des Königs im Louvre trafen. Vor dem Original wurden dann die kunsttheoretischen und maltechnischen Fragen gemeinsam erörtert.³¹

Die Bedeutung der *Conférences* lag vor allem in ihrer programmatischen Wirkung. Kunsttheorie, Kunstgeschichte und Kunstpraxis gingen in den Jahren der Auseinandersetzung um die akademische Lehre im Grand Siècle eine bisher nicht anzutreffende Verbindung ein. Zu diesem Einvernehmen konnte es nur kommen, da der Staat eine zentralisierte Ordnung der Dinge forderte und diese gleichzeitig zu schützen gewährleisten konnte. Äußeres Zeichen war der Umstand, daß der Minister selbst das Protektorat der Akademie in Stellvertretung des Königs übernahm. Colbert erhielt im Jahre 1663 als Surintendant des Bâtiments du Roi das Amt des Vice-Protecteur. Er erschien persönlich zu einigen Sitzungen und beteiligte sich sogar an den Diskussionen. Die Ergebnisse der Auseinandersetzungen erhielten auf diese Weise eine Gültigkeit, die den im juristischen Bereich erlassenen Gesetzen gleichrangig war. Der Staat war nur an Kunstwerken interessiert, die der Politik im weitesten Sinne zu dienen vermochten. Dieser Umstand bedeutete, daß die Historienmalerei absolute Priorität in der Kunstförderung besaß und in den *Conférences* der Akademie im Mittelpunkt stand. Im übrigen widmeten sich die Diskussionsteilnehmer in ihrer künstlerischen Arbeit ohnehin fast ausschließlich diesem Themenbereich.³² Galt die Historienmalerei als die einzige Bildgattung, die auf die Sitten Einfluß zu nehmen imstande war, so mußte sie aus diesem Grunde protegiert und auch kontrolliert werden. Von erheblicher Bedeutung war dabei die Überlegung der staatlichen Verwaltung, daß die Maler die Taten des Königs zu heroisieren vermochten. Die Akademie und ihre Mitglieder wurden auf diese Weise Teil der politischen Propaganda.³³

Die Vorträge und Diskussionen, die 1667 abgehalten wurden, sind von André Félibien veröffentlicht worden und stellen die wohl bedeutendste Quelle der Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts dar. Aus seinem Bericht ergibt sich, daß zunächst der Vortragende eine ausführliche Bildbeschreibung des Gemäldes vorstellte. Das Gemälde befand sich immer im Saal, so daß am Original alle Angaben überprüft werden konnten. Dann folgte eine Erörterung des Themas, wobei auf die Art, wie die Handlung umgesetzt worden war, besonderer Wert gelegt wurde. Meist ergaben sich bereits bei diesen Fragen Diskussionspunkte, die von den Mitgliedern der Akademie, manchmal nicht ohne Schärfe, behandelt wurden.

Fragen der Lichtverteilung oder der Farbgebung wurden ebenfalls, allerdings meist nicht in großer Ausführlichkeit besprochen.

Die *Conférences* sollten dazu führen, Regeln (*préceptes*) für die Anfertigung von Kunstwerken aufzustellen. In der Veröffentlichung von Félibien werden meist am Ende der jeweiligen Sitzungen diese Regeln nochmals zusammengefaßt, womit sie gleichsam als sanktioniert gelten konnten. Von Colbert selbst erfuhren die Mitglieder der Akademie nach der Besichtigung der Wettbewerbsbeiträge von Akademieschülern, daß es in den Wissenschaften und den Künsten zwei Arten der Ausbildung gebe, die Anwendung der Regeln und die Beachtung der Vorbilder. Die eine fördere den Verstand (*entendement*), die andere die Einbildungskraft (*imagination*), die in der Kunst von besonderer Bedeutung sei.³⁴ Immer wieder wird auf andere Künste, wie die Dichtkunst oder die Musik, hingewiesen, die bereits über solche Regeln verfügten. Um daher die Ausbildung der Maler auf eine richtige Grundlage zu stellen, sei es endlich nötig, ihnen die Werke der gelehrtesten Maler zu zeigen und sie in öffentlichen Vorlesungen über die Vorzüge der Bilder aufzuklären.³⁵

Das Regelwerk der Akademie kann so aus den verschiedenen Vorlesungen, wie Félibien sie niedergeschrieben hat, zusammengestellt werden. Sind die Begriffe, über die verhandelt wurde, aus der italienischen Kunsttheorie bereits bekannt, so werden sie jetzt mit großer Ausführlichkeit an Beispielen besprochen. An Raffaels *Heiligem Michael* wurde von Charles Le Brun dargestellt, wie sich der Ausdruck aus der vorbildlichen Zeichnung entwickelt, während die Maler bei der *Grablegung Christi* von Tizian nach einem Vortrag von Philippe de Champaigne feststellten, daß diesem Künstler nur eine hervorragende Farbgebung zugestanden werden könne. Die Probleme der Farbgebung wurden also in der Akademiedoktrin dem Studium der Linie gegenüber als zweitrangig angesehen. Der alte Gegensatz zwischen der Kunstauffassung in Florenz und Venedig wirkte mithin nach und wurde zugunsten der Florentiner entschieden. Die dritte Vorlesung des Bildhauers van Opstal über die antike Skulpturengruppe des *Laokoon mit seinen Söhnen* setzte die Behandlung der Zeichnung und der Bedeutung des Umrisses fort. Allerdings wurde sie mit einem anderen Schwerpunkt geführt, nämlich der Abhängigkeit des Ausdrucks von der Linienführung. In der Diskussion über die *Heilige Familie* von Raffael wurde von Pierre Mignard erneut der Gegensatz von Raffael und Tizian zur Sprache gebracht und die Entscheidung über die Vorbildlichkeit zugunsten des Ersteren gefällt. An dem Gemälde mit den *Jüngern in Emmaus* von Veronese machte Jean Nocret deutlich, daß an dem Künstler die Leichtigkeit der Bilderfindung und die Farbgebung zu loben sei, daß ihm jedoch das Verständnis für die notwendige Bibeltreue abgehe.

Von besonderer Bedeutung waren die Vorträge und Diskussionen über die Gemälde Poussins, über die *Mannalese*, die *Blindenheilung*, *Eliezer und Rebecca am Brunnen*, die *Sintflut* und die *Bekehrung des Paulus*. Schon die Tatsache, daß so viele Werke von diesem Maler besprochen wurden, belegt die einzigartige Wertschätzung, die seiner Kunst zugemessen wurde. Seine Malerei galt den Akademikern, jedenfalls bis in die 1670er Jahre hinein, als die Summe der künstlerischen Möglichkeiten. Die Wahl der Themen und

ihre Komposition, die Berücksichtigung von Zeit, Ort und Handlung, die Zeichnung und Farbgebung machten in den Augen der gelehrten Maler seine Werke zu den richtungweisenden Vorbildern, die den Schülern der Akademie empfohlen werden sollten.

In der Einleitung seiner Veröffentlichung der Protokolle faßte Félibien die Bedeutung der Bildgattung Historienmalerei nochmals zusammen und begründete ausführlich ihren besonderen Rang. Der Autor betonte, daß sich die Künstler, die sich mit schwierigeren Bildgegenständen beschäftigen, höher eingestuft werden müssen, als solche, die nur niedere Themen behandeln. Die Rangordnung der Natur, nach der tote Gegenstände von geringerem Wert seien als lebendige, und vor allem die Tatsache, daß der Mensch das Abbild Gottes sei, bestimmen nach Félibien die Hierarchie der Gattungen: »[...] comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres.«³⁶ Die Gattungshierarchie ist damit eindeutig formuliert. Sie sollte in der Akademie in Frankreich bis ins 19. Jahrhundert hinein ihre Gültigkeit behalten.

Félibien führte weiter aus, daß zwischen Theorie und Praxis der Malerei, »le raisonnement ou la théorie« und »la main ou la pratique«, zu unterscheiden sei. Die zunächst selbstverständlich klingende Aussage wurde jedoch dahingehend begründet, daß der Historienmaler eben beide Bereiche zu beherrschen habe. Zu den theoretischen Kenntnissen gehören Kenntnisse über das Thema, Geschichte oder Mythologie, dann *le Costume*, der im französischen verwendete Begriff für die *convenevolezza*. Zur praktischen Ausführung gehören die Komposition, die Zeichnung und die Farbe. Wie in den *Conférences* ausgeführt, habe der Maler darauf zu achten, daß seine Geschichte die Einheit von Zeit, Ort und Handlung wahre, daß bei vielfigurigen Darstellungen nicht von dem Hauptgeschehen abgelenkt werde und die einzelnen Bewegungen und der Ausdruck der Figuren auf das Thema bezogen seien. Die Historienmalerei wurde somit als eine geistige und eine praktische Tätigkeit definiert, die den Künstler unter der Protektion des Staates zu einem in der Gesellschaft anerkannten, herausragenden Bürger macht.

Grundsätzlich sei die Kunst der Historienmalerei lehrbar und erlernbar, wenn der Künstler die entsprechenden Begabungen mitbringt und ein intensives Studium verfolgt hat. Die Entstehung eines Historienbildes setzt jedoch zunächst einen geistigen Prozeß voraus. Die Beschäftigung mit dem historischen Vorwurf löst eine Vorstellung vom Aufbau der darzustellenden Gegenstände aus, dessen praktische Verwirklichung den letzten Schritt im Schaffensprozeß darstellt. In jedem Fall erfordert die Malerei, aber nur die der Historie, einen Regelkanon, der die methodischen Grundlagen dieser Kunst bereithält. Das Malen eines Historienbildes erscheint so bei Félibien als ein wissenschaftlicher oder ein den Wissenschaften zumindest verwandter Schaffensprozeß.

Die Verteidigung der Farbe durch Roger de Piles

Mit Roger de Piles wird allgemein der Streit um die Vorherrschaft der Farbe gegenüber der Linie verbunden. Der bereits in kunsttheoretischen Traktaten des 16. Jahrhunderts diskutierte Gegensatz der Kunstauffassung in Venedig auf der einen, in Florenz und Rom auf der anderen Seite fand seine Fortsetzung im Streit zwischen Poussinisten und Rubenisten am Ende des 17. Jahrhunderts. Die Kontroverse trat im Anschluß einer *Conférence* in der *Académie Royale* zutage, in der Philippe de Champaigne ein Gemälde Tizians behandelt hatte. An dem Vorwurf, der venezianische Künstler beherrsche zwar die Farbgebung, es mangle ihm jedoch an der Fähigkeit des Zeichnens, entzündete sich die Auseinandersetzung.

Roger de Piles gilt als konsequenter Vertreter der Rubenisten. Sie traten den Poussinisten entgegen, deren auf den Vorrang der Zeichnung gerichtete Kunst doktrin die Akademie in den ersten Jahren beherrscht hatte. Die venezianische Malerei, insbesondere von Veronese und Tizian, sowie die Malerei von Rubens weise in der Farbgebung Qualitäten auf, die genauso hoch zu bewerten seien wie die Zeichnung in den Werken Poussins. Die ausschließliche Orientierung an Raphael und Poussin, und damit die Doktrin der Linie, wurde also in Frage gestellt.

Roger de Piles konnte sich als Sammler und *connoisseur* durch längere Aufenthalte in Italien und in den Niederlanden in diplomatischen Diensten eine für die Zeit ungewöhnliche Kennerschaft der Malerei verschaffen. Aus diesem Grunde wurde er als Berater für Sammler und Kunsthändler geschätzt und war von nicht unerheblichem Einfluß. In seinen wichtigsten und populären Schriften, dem im Jahre 1699 erschienenen *Abrégé de la vie des peintres* und dem *Cours de peinture par principes* aus dem Jahr 1708 wandte er sich nicht zuletzt an den *amateur*, den Liebhaber der Kunst, und weniger an den Fachmann selbst. Seine Schriften dienten weit mehr der Popularisierung der Kunsttheorie und Kunstpraxis, als daß sie originelle neue Einsichten in theoretische Probleme leisteten. Als Kommentator des Lehrgedichts von Du Fresnoy hatte er sich bereits Mitte der 1660er Jahre intensiv mit dessen italienischen Quellen auseinandergesetzt. De Piles' Schriften griffen auf die Kunstdiskussion Italiens zurück und erweiterten sie nur in wenigen Punkten.³⁷

Auch für Roger de Piles blieb die Historienmalerei die bedeutendste Bildgattung. Allderdings wies er in einem Punkt bereits auf ein neues Kunstverständnis des 18. Jahrhunderts voraus. Dem *Abrégé de la vie des peintres* stellte er eine Einleitung voran, die er »L'Idée du peintre parfait« betitelte. In diesem ersten Teil seines Buches widmete er einen Abschnitt dem Thema, ob der Historienmaler in seinem Bild die historische Treue des dargestellten Gegenstandes zu berücksichtigen habe: »Si la fidélité de l'Histoire est de l'Essence de la Peinture.«³⁸

De Piles hält in seinen Ausführungen an der in der Theorie festverankerten *convenevolezza* als Richtschnur für einen Historienmaler fest. Aber er stellt doch die Ausschließlichkeit dieser Forderung in Frage. Daß sich ein Künstler um die treue Darstellung

eines Ereignisses zu bemühen habe, ist in seinen Augen anzustreben; allerdings, so fährt er fort, könne man von diesem Gesichtspunkt nicht seine Zustimmung oder Ablehnung eines Gemäldes abhängig machen. Die »fidélité dans l'histoire« sei eine »bien-séance«; sie sei mithin eine Tugend, dem Gegenstand angemessen, in gewisser Weise sogar unverzichtbar, dennoch sei Malerei mehr als bloße Geschichtsschreibung.

Daß sich Malerei nicht in der möglichst korrekten Wiedergabe des Bildgegenstandes erschöpft, sondern Kunst ist, war an sich keine neue Einsicht. Diesem Umstand ein ganzes Kapitel zu widmen, war jedoch insofern originell, als de Piles mit diesem Hinweis eine den Diskussionen in der Akademie gegenüber gegensätzliche Position vertrat. Er verteidigte eine deutlich liberalere Einstellung, die dem Maler größere Freiheit in der Wahl seiner Mittel zugestand. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß seine Meinung letztlich der Verteidigung der Rubenisten diene. Den Venezianern und Rubens waren immer wieder Unkorrektheiten in der Darstellung historischer Ereignisse vorgeworfen worden. An dem gelehrten Poussin, so die akademische Lehrmeinung, müsse man sich ein Beispiel nehmen. Nicht ohne Grund verteidigt de Piles daher in dem anschließenden Kapitel seines Buches, »Des Idées imparfaites de la Peinture«, die venezianischen Maler Tizian, Giorgione und Veronese. Die meisten Menschen beurteilten die Malerei vor allem nach der *invention*, der Erfindungs- und Einbildungskraft des Malers. Die Venezianer hielten sich aber stärker an die Natur und ihre Erscheinung, die sie im Bilde wiederzugeben versuchten.

De Piles gelang es noch nicht, den engen kunsttheoretischen Rahmen, der die Malerei zwischen die Vorstellungen von *invention* und *imitation* stellte, durch ein neues Wahrnehmungsempfinden aufzubrechen. Er suchte gleichsam die Verteidigung der Koloristen mit dem alten Wertesystem vorzunehmen. Da Malerei als Nachahmung der Natur anzusehen sei, dürfe der Anteil der Farbe gegenüber dem der Erfindungsgabe nicht vernachlässigt werden. Roger de Piles' Schriften, die im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts weite Verbreitung fanden, trugen jedoch nicht unerheblich dazu bei, die strenge und auf die Vorbilder Raffael und Poussin hin ausgerichtete Akademiedoktrin in Frage zu stellen, und seine liberale Auffassung war für die Kunstkenner der Epoche nach dem *Grand Siècle* von großer didaktischer Wirkung. De Piles stand über Jahrzehnte in heftigem Widerstreit mit den offiziellen Doktrinen der Akademie, wie sie Félibien in seinen Schriften und in den *Conférences* überliefert hat. Den vor allem seit Vasari als zentral herausgestellten Begriff des *disegno*, der den Künstler aus dem Handwerkerstand heraus hob, suchte de Piles zu relativieren. Für ihn konnte die Malerei nur nach der vom Künstler hervorgebrachten Wirkung, den *effets*, beurteilt werden. Die Hierarchie der Bildgattungen, wie sie von Félibien formuliert worden war, hatte für ihn weniger Gewicht, da sie nur vom Bildgegenstand her bestimmt wurde. De Piles betonte vielmehr, daß es auch in Landschaften und Stilleben Schönheiten zu entdecken gebe. Ziel der Malerei sei daher, einen künstlerischen Gesamteindruck zu schaffen, den er »le Tout-ensemble« nannte, und der vom Thema prinzipiell unabhängig sei. Um die gewünschte Harmonie des Bildes zu erreichen, müsse sich der Maler vor allem um das *clair-obscur* und das *coloris* bemühen.³⁹

Die Modernität der Schriften von de Piles bestand darin, daß die Malerei nach den Kriterien ihrer Wahrnehmung und nicht nach den Regeln bestimmt werden sollte, die das Sujet eines Bildes zu fordern schien. Letztlich wurde durch de Piles auf diese Weise die moralisch-didaktische Lehre der Akademie in Frage gestellt und der Weg zu einer individuellen ästhetischen Betrachtung von Kunst aufgewiesen. Die Geschichte der französischen Malerei nach dem *Grand Siècle*, in der das didaktische Konzept Le Bruns keine herausragende Rolle mehr spielte, belegt, daß de Piles' Vorstellungen der allgemeinen Kunstentwicklung entsprachen. Der Autor selbst wurde zum *conseiller honoraire amateur* der *Académie Royale* ernannt, und mit den Werken seines Freundes Charles de la Fosse, der im Jahre 1699 Direktor dieser Institution wurde, sowie einer jüngeren Generation von Malern sollte eine den Regeln gegenüber freiere malerische Auffassung die französische Kunst des frühen 18. Jahrhunderts bestimmen. Auch ist es nur aufgrund dieser Voraussetzungen erklärbar, daß sich die Akademie darauf einlassen konnte, Watteau im Jahre 1717 als *peintre des fêtes champêtres* außerhalb der geläufigen Gattungsnomenklatur aufzunehmen.

Das Historienbild und der Betrachter

Die neue ästhetische Erfahrung, die Wirkung des Kunstwerks auf den Betrachter, die de Piles herausgestellt hatte, sollte in der Kunsttheorie weitreichende Folgen haben. In Frankreich war vor allem die 1719 erschienene Schrift *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* von Jean-Baptiste Du Bos von großem Einfluß. In seinen Ausführungen ging es dem Autor unter anderem darum, zu zeigen, wie ein Kunstwerk vom Betrachter aufgenommen wird. Im Rückgriff auf den traditionellen Vergleich zwischen Dichtkunst und Malerei suchte der Autor die Besonderheit der Wirkungsweise der einzelnen Gattungen hervorzuheben. Die Kenntnis der Schriften Richardsons spielte für die Aussagen von Du Bos aller Wahrscheinlichkeit nach eine besondere Rolle.

So modern der methodische Ansatz von Du Bos auch war, er vermochte sich dennoch nicht von der klassischen Akademiesdoktrin zu lösen. Insofern griff er im Vergleich zu De Piles' Beurteilung der Kunstwerke auf frühere Positionen zurück. Wenn er auch mit größerer Genauigkeit versuchte, die Bildwirkung beim Betrachter zu beschreiben, so sah er sie doch im Wesentlichen ausgelöst vom Bildgegenstand selbst. Du Bos argumentierte nicht aus der Perspektive einer Kennerschaft der Malerei, wie es noch de Piles getan hatte. Du Bos war Diplomat, Schriftsteller und Gelehrter. Sein Umgang mit Kunst war derjenige eines *amateurs*, eines Liebhabers, den Musik und Theater im übrigen noch mehr faszinierten als die Bildenden Künste. Seine Schrift war daher weniger für das Fachpublikum bestimmt, und seine Grundsätze beruhten auf den Gesprächen über Kunst und Kunsttheorie, wie sie in den Salons der Gebildeten geführt wurden.

Auch die Gattungshierarchie stellte Du Bos' Wirkungsästhetik nicht in Frage. Wirk-

lich angerührt werden die Betrachter nach seiner Auffassung nur von den großen Themen, den heroisch-historischen oder den religiösen. Diese Darstellungen müssen im übrigen leicht verständlich sein und sich unmittelbar einprägen. Allegorien und verschlüsselte Aussagen lehnte er ab. Menschliche Leidenschaften können so nur in der Historienmalerei und im Drama ihren angemessenen Ausdruck finden.

Wenn der Autor auch die traditionelle Doktrin nicht umstürzen wollte, so finden sich in seinem Buch doch ausführliche Analysen, mit denen Du Bos in der Geschichte der Kunsttheorie Neuland betrat. Immer wieder stellte er heraus, daß ein Gemälde nur durch die Art der Darstellung seine Wirkung erreiche. Du Bos unterschied zwischen Gefallen (*plaire*) und Anrührung oder Anteilnahme (*toucher*): »L'art de la Peinture est si difficile«, schrieb er, »il nous attaque par un sens, dont l'empire sur notre ame est si grand, qu'un tableau peut plaire par les seuls charmes de l'exécution, indépendamment de l'objet qu'il représente [...]«. ⁴⁰ Mit dem Ausdruck »charmes de l'exécution« ist jedoch eine Wahrnehmung angesprochen, die sich auf Bilder bezieht, die keine tiefer greifende moralische Aussage bewirken soll. Der traditionellen Einschätzung folgend sprach der Schriftsteller in seinen *Réflexions* von einer geschickten Nachahmung der Natur, die uns zu bezaubern vermöge, aber letztlich ein niederes Genre bleibe. Allein die Historienmalerei könne, von genialen und gebildeten, über den Handwerkerstand herausgehobenen Künstlern geschaffen, die Menschen in ihren tieferen Empfindungen bewegen und zu sittlichem Verhalten anregen.

Der entscheidende Wandel gegenüber dem 17. Jahrhundert bestand in der Entdeckung des Gefühls. Im Kunsturteil Félibiens richtete sich das Werk an den Verstand (*raison*). Dieser Auffassung setzte Du Bos eine Wahrnehmungstheorie entgegen, die dem Gefühl (*sentiment*) des Betrachters die Wirkung des Kunstwerks zuschreibt. Der grundlegend neue Maßstab des Kunsturteils führte, wie Albert Dresdner dargestellt hat, zu einer Neubewertung des gebildeten und empfindenden Laienpublikums als der obersten Kunstinstanz. ⁴¹

Die Rezeption des Betrachters im ästhetischen Prozeß herausgestellt zu haben, war Du Bos' besonderes Verdienst. Er veranschaulichte seine Ansicht jedoch nicht an den herausragenden Werken seiner eigenen Gegenwart. La Fosse und Watteau etwa wurden von ihm nicht erwähnt. Er reagierte auch nicht als ein Kunstkritiker, der etwa das Genie Watteaus erkannt oder die Vorliebe seiner Zeitgenossen für Porträts und Genremalerei gewürdigt hätte. Poussin und Le Brun bedeuteten ihm mehr als die zeitgenössische Rezeption der venezianischen Malerei und der Kunst von Rubens. Er verurteilte daher auch die Einschätzung der Malerei von Veronese in De Piles' *Balace des peintres*, wenn er schrieb: »[...] les Italiens mêmes tomberont d'accord que Paul Véronèse n'est nullement comparable dans la poésie de la peinture au Poussin.« ⁴² Veronese warf er vor, wie an seiner Kunst bereits von den Zeitgenossen kritisiert, daß er etwa in seiner *Hochzeit zu Kana* durch ausschmückende Details von der Schilderung des wesentlichen Geschehens ablenke und dadurch das Gemälde die entscheidende Wirkung auf den Betrachter verfehle: »Personne n'est touché autant qu'il le faudrait.« ⁴³

Du Bos' Untersuchung zielte – ganz im Sinne der Tradition der kunsttheoretischen

Traktate seit der Renaissance – auf eine systematische Darstellung der Eigenschaften der Künste. Seine Leistung und seine nachhaltige Wirkung lag in dem Versuch, wie er sagte, »l'origine du plaisir que nous font les vers et les tableaux« zu erklären.⁴⁴ Auch die Beurteilung der Historienmalerei ist von diesem neuen Bewußtsein für die Wahrnehmung betroffen, die er als »la rationalisation du sensible« bezeichnet hatte.⁴⁵

Kunsttheorie ohne Akademie – Historienmalerei in Holland

Lange Zeit hatte das Vorurteil bestanden, die Niederlande hätten in Umfang und Qualität nur eine unbedeutende Historienmalerei geschaffen. Dieser Standpunkt ist mittlerweile längst überwunden. Er war ein Ergebnis der Entdeckung des Realismus im 19. Jahrhundert. Formale, stilistische Kriterien und die Identifikation des Bürgertums mit der holländischen Bürgerkultur des *Gouden Eeuw* verursachten dieses Mißverständnis, das seit den Schriften des Kritikers Thoré-Bürger bis in die wissenschaftlichen Arbeiten des 20. Jahrhunderts hineinreichte.⁴⁶ Durch verschiedene Ausstellungen, die zum Teil ausschließlich der Historienmalerei gewidmet waren, konnte das einseitige Kunsturteil über die Rolle der Bildgattung in den Niederlanden revidiert werden.⁴⁷

Auch die kunsttheoretischen Schriften belegen, daß sich die Niederländer sehr ausführlich mit den Darstellungsproblemen der verschiedenen Gattungen beschäftigten. Die Autoren waren mit der italienischen, seit dem späteren 17. Jahrhundert auch mit der französischen Kunstliteratur vertraut und übernahmen häufig deren Gedankengut. In Karel van Manders 1604 erschienenem *Schilder-Boeck* läßt sich noch kein präzises Konzept über die Gattungen ablesen. Für ihn verkörperten *beelden* und *historien*, die er in einem Atem nennt, den Gipfel künstlerischer Vollkommenheit. Allen anderen Gattungen gemeinsam wies er einen niedrigeren Rang zu, und er empfahl sie den Künstlern, die die geforderte *volcomenheyt* nicht erreichten oder erreichen wollten.

Ihn beschäftigten darüber hinaus das Verhältnis des Naturvorbildes zu seiner künstlerischen Wiedergabe. Das auch in Italien diskutierte Problem, daß zwar der Natur oder einer literarischen Vorlage zu folgen sei, der Maler aber in der Komposition eine bestimmte Ordnung zu berücksichtigen habe, wurde von ihm an verschiedenen Stellen ausführlich behandelt. Die Nähe zur Literatur – insbesondere zur Dramentheorie – bleibt durchgängig erhalten. Van Mander griff das in der früheren Kunsttheorie bereits geläufige Thema auf, wie der Maler die Lesbarkeit der Handlung durch die innere Bildstruktur erreichen könne.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts machte sich in den Schriften der holländischen Theoretiker die Diskussion um strengere Regeln bemerkbar, die in Frankreich mit der Gründung der Akademie im Jahre 1648 ausgearbeitet worden waren. In der *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst* aus dem Jahre 1678 wird von Samuel van Hoogstraten nun deutlich zum Ausdruck gebracht, daß die Historienmalerei eine moralische Aufgabe habe, in dem sie die herausragendsten Taten vergegenwärtigen solle. Die

Dramentheorie wurde dabei weiterhin als wesentlich angesehen, sowie eine Hierarchie der Gattungen aufgestellt und die erzieherische Funktion der Historienmalerei betont.

Mit dem *Groot Schilderboek* von Gerard de Laïresse, das im Jahre 1707 in holländischer und 1728 in deutscher Sprache erschien, wurde die akademische Kunstdoktrin nun auch für den holländischen und deutschen Bereich grundlegend und weitreichend zusammengefasst. Viele der Regeln, die bereits bei Félibien und de Piles für die Bildgattung gefordert worden waren, übernahm der niederländische Theoretiker. Die ausführliche Behandlung aller darstellerischen Probleme, die mit dem Historienbild verbunden waren, sicherten dem Werk seine große Verbreitung im 18. Jahrhundert. Das Fehlen einer zentralen, für alle holländischen Städte verbindlichen Akademie und die Aufrechterhaltung der regionalen und lokalen Werkstatttraditionen ist auch in der Schrift von Laïresse durchgängig spürbar. Sein *Groot Schilderboek* liest sich eher wie eine gelehrte Abhandlung von hohem intellektuellen und wissenschaftlich-empirischen Anspruch. Eine unmittelbare Folge durch die Anwendung der Lehre in Institutionen – wie im zentralistisch organisierten Frankreich – war nicht gegeben.

Die Reform der Historienmalerei

Die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts war keine Blütezeit der Historienmalerei, jedenfalls entstanden in Frankreich nur wenige Gemälde mit didaktisch-moralischen Themen. Der Wandel der politischen und gesellschaftlichen Zustände am Ende des *Grand Siècle* ist oft behandelt worden. In der *Régence* zogen die Sammler Porträts und Genreszenen für ihre Kabinette vor.⁴⁸ Die Akademie sah sich im Jahre 1727 sogar gezwungen, einen Wettbewerb zu veranstalten, um das Interesse an der vornehmsten künstlerischen Aufgabe neu zu entfachen. Dieses Unternehmen war aber nicht von großem Erfolg gekrönt. Den Kunstmarkt bestimmten immer stärker die privaten Sammler, die sich an heroischen Themen wenig interessiert zeigten.

Erst als kurz vor der Mitte des Jahrhunderts durch den neuen *Surintendant des bâtiments du Roi*, Lenormand de Tournehem, der Staat wieder eingriff und Reformen durchsetzte, kehrten die Maler zu den Themen aus der Bibel und der antiken Geschichte zurück. Eingeleitet wurde diese Wende in der Kulturpolitik durch heftige Kritik an der Gegenwartskunst. Die Kunstkritik begann sich in dieser Epoche als literarische Disziplin in einem öffentlich gewordenen Kunstbetrieb durchzusetzen.⁴⁹

Mit seiner Schrift *Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages au Louvre le mois d'août 1746* begründete Etienne La Font de Saint Yenne die professionelle Kunstkritik. Der Abhandlung war eine Reihe von Kontroversen vorausgegangen, in denen sich die Künstler gegen Kunsturteile von Laien zur Wehr zu setzen versuchten. Das gewachsene Interesse an der Kunst, wie es sich vor allem an der großen Zahl der Besucher der Salons zeigte, führte aber

geradezu notgedrungen zu einer Literaturgattung, die die ausgestellten Kunstwerke kommentierten.⁵⁰

La Font begnügte sich nicht mit der Schilderung der Werke, sondern forderte eine Rückkehr der Kunst zu konsequenter Anwendung der Regeln. Er war ein Verfechter der akademischen Doktrin und sah insbesondere im Werk Bouchers den Verfall der Malerei. Er beschränkte sich aber keineswegs auf eine Verurteilung einzelner Künstler, sondern bezeichnete die verbreitete Mode, Räume mit Spiegeln auszustatten, als eine der Malerei abträgliche Unsitte. Seine Kritik richtete sich auf Reformen. Er forderte eine Rückkehr zu den Vorbildern, die die italienische Renaissance und das *Grand siècle* boten. Wenn er von Erneuerung sprach, so meinte er zuallererst die Historienmalerei. Seine Schrift enthält daher eine Reihe von Empfehlungen, wie diese Gattung wieder auf ein höheres künstlerisches Niveau gehoben werden könne. Vor allem schien ihm wesentlich, daß sich die Maler wieder den großen Themen zuwendeten. Den heroischen Taten, die sowohl in der Bibel wie in den Schriften Plutarchs, aber auch Homers und Miltons zu finden seien, sollten die Maler ihre Kunstwerke widmen. Die Gattungshierarchie besaß für La Font weiterhin Gültigkeit, aber es galt sie wieder verstärkt ins Bewußtsein zu bringen. Nur der Historienmaler, meinte er, könne den Betrachter wirklich in seinem Innersten beeindruckten, nur er könne mit seinen Werken die Seele treffen; die Maler der anderen Bildgattungen würden nur schöne, aber nicht moralisch erhebende Werke schaffen.

Um Historienmaler zu werden, seien allerdings einige Anforderungen an die Künstler zu stellen. La Font zählte sie im einzelnen auf und belegte damit, daß er die französische und die italienische Kunstliteratur studiert hatte. Für ihn stand das *ut pictura poesis* nicht mehr als ein wichtiges Thema zur Diskussion. La Font sah den erzieherischen Wert der Historienmalerei gerade darin, daß sie »les grandes actions & les vertus des hommes célèbres« vor Augen führe, und zwar »non par une froide lecture, mais par la vuë même des faits & des acteurs.«⁵¹

Für den Kritiker bedeutete die Historienmalerei eine didaktische Kunstform, »une école de mœurs«, ohne die ein Staatswesen kaum auskommen könne.⁵² La Font schrieb auch aus einer patriotischen Perspektive heraus. Er verwies auf Themen aus der französischen Geschichte und erhoffte durch die Reformen Frankreich endlich wieder zur Rivalin Italiens machen zu können, was, seiner Ansicht nach, bereits im *Grand siècle* erreicht worden war.

Voraussetzung zur Reform der Historienmalerei war jedoch nach Auffassung La Fonts, daß die künstlerische Ausbildung neu geordnet wird. Die Maler sollten sich intensiv mit der Dichtung und der Literatur beschäftigen und vor allem die Werke in den Kunstsammlungen studieren. Er forderte daher als einer der ersten die Zugänglichkeit des königlichen Kunstbesitzes und der bedeutenden Bilderkabinette. Den *connoisseurs* und den *curieux* gestand er einen hohen Anteil an der Verbesserung der Kunstsituation zu, da ihre Bilderkabinette den Malern als Modellsammlungen dienen konnten.

La Font stand mit seiner Kritik nicht allein. Jean Locquin hat in seiner bis heute gültigen

gen Untersuchung über die französische Historienmalerei der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die von staatlicher Seite eingeleiteten Maßnahmen analysiert und dargestellt. Sie sollten zu dem Aufschwung der Historienmalerei führen, der für diese Epoche der französischen Kunst kennzeichnend ist.⁵³ Den Höhepunkt und die reinste Verwirklichung der kunsttheoretischen wie kunstpolitischen Reformen stellte Jacques-Louis Davids *Schwur der Horatier* (Paris, Musée du Louvre) aus dem Jahr 1784 dar. Alle Forderungen, die das späte 18. Jahrhundert an die Gattung der Historienmalerei gestellt hatte, wurden von diesem Gemälde in exemplarischer und einzigartig verdichteter Form erfüllt.

Diderot und die Historienmalerei

Neben den administrativen Maßnahmen der Kunstverwaltung, der Reform der Lehre an der Akademie, den Aufträgen an Historienbildern seitens des Königshauses und der Neuregelung der Bezahlung von Gemälden, befaßten sich in Frankreich auch Schriftsteller und Gelehrte mit der Frage, worin die Bedeutung der Historienmalerei für die Gegenwart zu suchen sei. Der Comte de Caylus, Archäologe und beratendes Mitglied der Akademie, veröffentlichte mehrere kleinere Schriften, in denen er den Malern Themen für Historienbilder vorschlug. Er verwies insbesondere auf die Äneis und die Odyssee, die heroische Stoffe bieten könnten. Sie würden noch eine gewisse Originalität aufweisen, da sie bisher nur selten von den Künstlern gestaltet worden seien.⁵⁴ Caylus richtete sich jedoch nicht nur an die Maler, sondern auch an die Auftraggeber und Sammler, denen er Themen aus den antiken Epen nahelegte: »Que manque-t-il aux Tableaux d'Homère? Ils ont l'agrément, la force, la justesse, les grands ressorts, la noblesse; enfin, tout ce qui conduit à l'héroïque le plus complet, et le principal objet d'un Art tel que celui de la Peinture.«⁵⁵

Neben diesen praktischen Anregungen entfaltete sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch eine theoretische Diskussion über die Historienmalerei. Sie spielte vor allem in den kunsttheoretischen Schriften und den Salonbesprechungen Denis Diderots eine bedeutende Rolle. Dabei gilt es, die Rückgriffe auf bereits früher formulierte, von ihm übernommene Positionen von den durch ihn neu aufgestellten zu unterscheiden. In seinen umfangreichen Schriften zu ästhetischen Fragen finden sich sowohl konservative, den allgemeinen Reformbestrebungen entsprechende Aussagen, wie innovative, für die Entwicklung der Kunsttheorie wegweisende Forderungen.

Grundsätzlich hielt Diderot an der Hierarchie der Bildgattungen fest. Sie begründete sich auch für ihn auf der traditionellen Forderung, daß sie eine moralisch-didaktische Aufgabe zu erfüllen habe. Dieses Ziel könne, so Diderot, nur erreicht werden, wenn der Maler sowohl die richtige Themenwahl trifft, als auch durch die Nachahmung der sanktionierten Vorbilder und das Studium der Natur dem Bildgegenstand den entsprechenden Ausdruck verleiht. In den Salonkritiken bilden diese Gesichtspunkte den Rahmen seiner Beurteilung. Dabei maß er die Werke der zeitgenössischen Maler immer wieder an den von ihm

als Vorbilder anerkannten Künstlern, wie Raffael, Domenichino, Guercino, Le Sueur und Poussin. In dieser Hinsicht folgte der Schriftsteller der offiziellen Kunstpolitik, wie sie vom *Directeur des bâtiments du Roi* seit der Mitte des 18. Jahrhunderts propagiert wurde.

Diderots Kritik an den Kunstwerken seiner Zeit zielte häufig darauf, daß die Maler nicht in der Lage seien, den antiken Gestalten im Sinne der moralischen Aussage Überzeugungskraft zu verleihen. Im Salon von 1767 vor dem Gemälde *Cäsar landet in Cadix und findet im Herkulestempel das Standbild Alexanders* von Joseph-Marie Vien wirft er dem Künstler vor, das Thema völlig verfehlt zu haben. Er schreibt: »Wo ist der Adel? Wo ist die Kühnheit? Das ist ein Knabe. Man hätte den Charakter (*nature*) des Apollo von Belvedere wählen müssen; und ich weiß nicht, welchen Charakter man genommen hat. Schließen Sie die Augen vor dem übrigen Gemälde und sagen Sie mir, ob Sie darin den Mann erkennen, der zum Besieger und Herrscher der ganzen Welt werden sollte. Caesar steht rechts. Ist das Caesar? Nein, zum Teufel, er war ein ganz anderer Kerl. Das ist ein Wucherer, ein Schwächling, ein Grünschnabel, von dem nichts Großes zu erwarten ist. Ach, mein Freund, wie selten trifft man doch einen Künstler, der tief in den Geist seines Sujets eindringt!«⁵⁶ Diderot fährt fort, indem er Vorschläge entwickelt, wie die Komposition hätte aussehen sollen, um ihr einen adäquaten Ausdruck zur Übermittlung moralischer Aussagen zu verleihen. Es fehle dem Gemälde, so Diderot, am Ausdruck der Leidenschaft. Der Künstler schuf sein Werk nicht mit innerer Anteilnahme, sondern allein durch die Anwendung der Regeln. Dies genügte allerdings nicht. Wenn die Herren der Akademie es auch anerkennen sollten, Diderot hält das Gemälde des zu dieser Zeit bereits hochgeschätzten und auch von dem Schriftsteller sonst respektierten Malers spöttisch für das Werk eines Anfängers.

In den kunstkritischen und kunsttheoretischen Schriften Diderots kommt jedoch ein Konflikt zur Sprache, der von großer Bedeutung für die Beurteilung der Historien- und Genremalerei der nachfolgenden Generationen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts werden sollte. Zwar hielt der Schriftsteller an der Gattungshierarchie fest, aber er wertete die Genremalerei, insbesondere die von Greuze, auf eine neue Weise. Wenn die Werke dieses Malers moralische Aussagen auf wirksame Art zum Ausdruck bringen, so meint Diderot, sei sie auf ähnliche Weise zu würdigen wie die Historienmalerei. Diderot ging jedoch nur den ersten Schritt und lobte die Genremalerei von Greuze als eine dem bürgerlichen Trauerspiel vergleichbare moralische Institution, wollte ihr aber dennoch nicht den Rang der Historienmalerei zuerkennen. Diderots Besprechung von Greuzes Gemälde *La Piété filiale ou le Paralytique*, das der Maler im Salon von 1763 ausstellte, war eine wahre Eloge. Sie beginnt mit dem Satz: »C'est vraiment là mon homme que ce Greuze.«⁵⁷ Diesem begeisterten Ausspruch folgten nicht nur weiteres Lob und Anerkennung des Genremalers, sondern prinzipielle Aussagen: »Mir gefällt vor allem das Genre. Das ist moralische Malerei. Ach, war der Pinsel nicht lange genug, ja viel zu lange der Ausschweifung und dem Laster geweiht? Müssen wir nicht froh sein, wenn wir sehen, daß er endlich mit der dramatischen Dichtung wetteifert, um uns zu ergreifen, zu belehren, zu bessern und zur Tugend

anzuhalten? Mut lieber Freund Greuze, Sorge für Moral in der Malerei und zwar immer auf solche Weise!«⁵⁸ Diderot gestand Greuze höchstes Lob zu, da er der Genremalerei zu höchster Geltung verholfen habe. Nach den heftigen Attacken gegen Boucher, den er als moralisch verwerflich ansah, scheint Diderot der Genremalerei geradezu die gleiche Bedeutung wie der Historienmalerei geben zu wollen. Wenn auch sie ethische Ziele verfolge, fällt scheinbar ein wesentliches Motiv, das die Hierarchie der Gattungen begründet, fort.⁵⁹

In den *Essais sur la peinture* aus dem Jahre 1765 ging Diderot nochmals intensiv auf die beiden Bildgattungen ein, deren Vertreter er als in einem Spannungsfeld befindlich bezeichnete. Die Historienmaler sähen auf die Kollegen der Genremalerei herab, »comme des têtes étroites, sans idées, sans poésie, sans grandeur, sans élévation, sans génie, qui vont se traînant servilement d'après la nature qu'ils n'osent perdre un moment de vue. Pauvres copistes [...]«⁶⁰ Der Genremaler hingegen betrachtet, so Diderot, die Gattung der Historienmalerei als »genre romanesque, où il n'y a ni vraisemblance ni vérité.«⁶¹ Diderot nahm in dem Streit eine vermittelnde Position ein. So stellte er in den *Essais* weiterhin fest, daß eine Unterscheidung der Gattungen sinnvoll sei, aber sie sollten genauer gefaßt werden. Es zeigt sich, daß Landschaftsmalerei und Stilleben noch nicht als eigene Gattung galten. Der Begriff »Genre«, der im Französischen sowohl Gattung als auch die spezifische Gattung Genre bezeichnet, trug offenbar zu der Verwirrung bei, die auch noch in den folgenden Jahrzehnten nicht geklärt wurde. Diderot schlug vor, nur zwischen den Gattungen »genre« und »histoire« zu unterscheiden, wobei von ihm die Stilleben zur Genremalerei gerechnet wurden. Bestimmte Genregemälde hob er jedoch auf dasselbe künstlerische und vor allem moralische Niveau wie Historiengemälde, wenn er schrieb: »Cependant je proteste que le Père qui fait la lecture à sa famille, le Fils ingrat, et les Fiançailles de Greuze; que les Marines de Vernet, qui m'offrent toutes sortes d'incidents et de scènes, sont autant pour moi des tableaux d'histoire, que les Sept Sacrements du Poussin, la Famille de Darius de Le Brun, ou la Suzanne de Van Loo.«⁶² Diderot zog eine Unterteilung der Gattungen nach Themen vor, die in Sujets mit leblosen Gegenständen und solchen, in denen Menschen im Zentrum stehen, unterschied. Greuze und Vernet werden in den *Essais* als Künstler aufgewertet und den Historienmalern gleichgestellt. Mit dem Hinweis darauf, daß Homer kein geringerer Dichter sei, wenn er von alltäglichen Dingen berichte, versuchte er deutlich zu machen, daß die Unterteilung der Gattungen nach Bildthemen nicht überzeugend sei.

Diderots Position wird jedoch einige Jahre später, 1767, noch deutlicher faßbar. Wenn er auch die Hierarchie relativierte, so betonte er nun unmißverständlich, daß die Gattungsunterschiede nicht einfach aufzuheben seien. Auch sei es keineswegs einfach möglich, daß Maler von einer zur anderen Gattung wechselten. Denn als sich die Hoffnung von Greuze, mit seinem Gemälde *Sévère et Caracalle* als Historienmaler in die Akademie aufgenommen zu werden, nicht erfüllte, schloß sich Diderot der allgemeinen Kritik an.⁶³ Die heftige Verurteilung dieses Werks macht deutlich, daß der Schriftsteller zwar die Genremalerei als eine moralische Anstalt begrüßte, sie jedoch als eine *imitaton de la nature*

begriff. Der Maler könne sich daher nicht ohne weiteres aus einem niederen Genre in ein höheres erheben, fehle ihm doch das Genie der Idealisierung, das notwendigerweise mit der Historienmalerei verbunden sein müsse. Diderot verurteilte Greuzes Historiengemälde, da es vom Maler wie ein Genrebild aufgefaßt sei.⁶⁴

Diderot berichtete ausführlich über das Scheitern von Greuze vor der Akademie. Der Maler war bestürzt und verzweifelt. Er fühlte sich so ungerecht behandelt, daß er sich grollend aus dem akademischen Leben zurückziehen wollte. Greuzes Hoffnungen waren natürlich nicht auf Anerkennung und Ehren allein gerichtet, sondern bezogen sich auch auf materielle Verbesserungen seiner Lebensumstände. Diderot machte jedoch keinen Hehl daraus, daß er die Entscheidung der Akademie als grundsätzlich richtig empfand.⁶⁵ Die Schriften von Denis Diderot bezeugen damit sowohl die Anteilnahme an der Reform der Historienmalerei, wie sie von staatlicher Seite propagiert wurde, als auch die Infragestellung der Hierarchie der Bildgattungen durch die künstlerische Praxis. Insbesondere die Genremalerei sollte in diesen Schriften eine entscheidende Aufwertung gegenüber der Historie im Wertgefüge der akademischen Doktrin erhalten – ein in die Zukunft weisender Gedanke.

Der Vorrang der Historienmalerei in Watelets »Encyclopédie méthodique«

Die *Encyclopédie méthodique*, die zwischen 1788 und 1792 erschien, faßte die kunsttheoretische Vorstellung über die Historienmalerei aus der Perspektive der akademischen Doktrin am Ende des 18. Jahrhunderts nochmals zusammen. Die Autoren Pierre-Charles Lévesque und Claude-Henri Watelet suchten in ihrem vielbenutzten Lexikon in teilweise längeren Artikeln die komplizierte und verwirrende Fülle der Kunstbegriffe für ein breites Publikum verfügbar zu machen. Unter dem Stichwort »Histoire« findet sich auch eine von Watelet geschriebene ausführliche Abhandlung über den *peintre d'histoire* und das *tableau d'histoire*. Der Autor erläuterte hier eher bereits bekannte Vorstellungen und bringt nur wenig neues Material. Die Zusammenfassung erlaubt es aber, sich mit dem Stand des Wissen am Ende des 18. Jahrhunderts vertraut zu machen.

Watelet betonte noch einmal, daß die Gattungshierarchie wohl begründet sei. Sie ergab sich für ihn aus dem Umstand, daß der Historienmaler die Wiedergabe aller Bildgegenstände beherrschen und besonders auch die menschlichen Leidenschaften in seinen Werken vergegenwärtigen müsse. Ihre Anerkennung beruhe auch darauf, daß sie nicht nur die Natur nachahmen, sondern auf Grund der Kenntnis der schönsten Formen im Kunstwerk Schönheitsideale, »*beautés qu'on nomme idéales*«, zu verwirklichen imstande seien.

Watelets Kunstauffassung blieb damit der traditionellen akademischen Doktrin eng verbunden. Dieser Umstand erweist sich vor allem in seinem Argument, daß die genaueste Naturnachahmung, »*une plus exacte illusion*«, kein ausreichendes Kriterium für die

Beurteilung eines Gemäldes sein könne. Die täuschende Ähnlichkeit eines Gegenstandes im Bild zu bewirken, könne nicht das Ziel großer Kunst sein. Sie sei eben, wie das Wort »tromper« (täuschen) aussagt, nur eine Illusion. Im übrigen könne auch weder die Darstellung von Tieren noch die einer Landschaft diesen Effekt bewirken. Nur die Wiedergabe lebloser Dinge vermag als eine Art technischer und handwerklicher Raffinesse diesen Effekt hervorzurufen.

Watelets Artikel endet mit dem Aufruf, daß einerseits die Maler sich der hohen Anforderungen an Wissen und Ausbildung bewußt sein sollten, wie andererseits die Staaten, die Städte und die Fürsten Aufträge vergeben müßten. Bedeutende Historienmalerei kann, so Watelet, nur bei einem Gleichgewicht von öffentlicher Unterstützung und Wahrung der akademischen Tradition gedeihen. Der Verfasser sieht mit aller Deutlichkeit, daß der freie Kunstmarkt andere künstlerische Bewertungsmaßstäbe entwickelt. Die Historienmalerei galt als ein öffentliches Anliegen und bedurfte daher der Förderung durch staatliche Einrichtungen.

Die zeitgenössische Historie

Watelets Artikel in der *Encyclopédie méthodique* war zum Zeitpunkt des Erscheinens des Lexikons in manchen Argumenten bereits überholt. Mit keinem Wort wurde von ihm die Diskussion aufgenommen, die von England ausgehend über den Sinn der Darstellung antiker Themen geführt wurde. Bereits 1770 hatte der amerikanische, in England lebende Maler Benjamin West mit seinem Gemälde *Tod des General Wolfe* (Ottawa, National Gallery of Canada) Aufsehen erregt, da er ein nur wenige Jahre zurückliegendes Ereignis zum Gegenstand seines Historienbildes wählte. Wie ungewohnt diese Entscheidung auf die Zeitgenossen wirkte, ergibt sich aus der Tatsache, daß der Präsident der *Royal Academy*, Joshua Reynolds, sich höchstpersönlich in das Atelier des jungen Malers begab, um ihn, vergeblich, von seinem Unternehmen abzuhalten. Aufschlußreich ist dabei ein Argument, das Reynolds vortrug: Die Darstellung von zeitgenössischen Kostümen sei einem Historienbild unangemessen und würde häßlich wirken. Idealisierung und Wirklichkeitstreue waren längst in einen intensiven Konflikt geraten. Es ging nicht mehr um die Frage, ob die Naturtreue als bloße Nachahmung nur das Genrebild kennzeichne. Vielmehr war die Notwendigkeit deutlich geworden, dem Historienbild als Gattung Aktualität zu verleihen. Die heroischen Themen der griechischen und römischen Geschichte und der Dichtung erschienen als zu weit entfernt und für die Gegenwart unattraktiv.

Benjamin West hat, nach dem Bericht eines Zeugen des Besuchs von Reynolds, sehr deutlich zum Ausdruck gebracht, warum er das Ansinnen des Akademiepräsidenten ablehnte: »Der Stoff, den ich darlegen muß«, führte er der Überlieferung nach aus, »ist die Eroberung einer großen Provinz Amerikas durch die britischen Truppen. Es ist ein Thema, über das die Geschichte stolz berichten wird, und dieselbe Wahrheit, die den Stolz eines

Historikers führt, sollte den Pinsel eines Künstlers führen. Ich selbst fühle mich verpflichtet, vor den Augen der Welt über dieses große Ereignis zu berichten; doch wenn ich anstelle der geschichtlichen Abläufe die klassische Dichtung wiedergebe, wie kann mich dann die Nachwelt begreifen! Der einzige Grund, griechische und römische Kleidung zu übernehmen, sind die malerischen Formen, für die ihre Draperie empfänglich ist; doch ist dies ein Vorteil, deretwegen Wahrheit und Angemessenheit eines Themas geopfert werden sollten?«⁶⁶

In Wests Aussage und in seinem Bild, in dem er christliche ikonographische Bildvorlagen auf einen profanen Bereich übertrug, stand nicht der Rang der Historienmalerei innerhalb eines akademischen Wertekanons zur Diskussion, sondern vielmehr die Aktualisierung oder Modernisierung einer überkommenen Doktrin. Der Künstler erhob die Forderung, die Gattung an das zeitgenössische Geschichtserlebnis und dessen Deutung anzupassen. Allein vom Augenschein her – und gegen seine kunsttheoretischen Überzeugungen – hat sich Reynolds schließlich von der Berechtigung des Westschen Vorgehens überzeugen lassen.

Diese Auffassung, die zu einer Verbreitung von Historiendarstellungen mit zeitgenössischen Themen, etwa bei Trumbull und David, führen sollte, fand auch in Frankreich in einer kunsttheoretischen Diskussion ihren Niederschlag. Als die französischen Revolutionstruppen sich erfolgreich der Heere der alliierten Herrscherhäuser zur Wehr setzten, erlangte die Auseinandersetzung über die Historienmalerei aus patriotischen Gründen Aktualität. Im Jahre 1793 äußerte ein Mitglied der *Commune des arts*, daß nunmehr Themen der französischen Geschichte gemalt werden sollten: »Oublions quelquefois«, so hieß es, »les Grecs et les Romains. Sommes-nous tellement à sec que nous ne puissions rien tirer de notre propre fond?«⁶⁷ Der Ruhm der französischen Revolution, so wurde gesagt, habe den der Antike ausgelöscht.⁶⁸

In einer Rede vor der *Société populaire et républicaine des arts* faßte Jacques Le Brun die neuen Perspektiven, die sich der Historienmalerei boten, folgendermaßen zusammen: »Maintenant que la tyrannie ne s'appesantit plus sur nous, que le souffle puissant de la liberté a dissipé devant elle tous les différents obstacles qui pouvaient arrêter notre essor, quel champ vaste et fécond s'ouvre à nos regards! Nous n'avons plus besoin de fouiller l'histoire des âges les plus reculés pour échauffer notre imagination. Que de faits héroïques se passent sous nos yeux, qui rivalisent avec tout ce que les républiques d'Athènes et de Lacédémone peuvent nous offrir de plus merveilleux! En ce moment où nos armées victorieuses rappellent le courage et l'énergie républicaine des vainqueurs de Perses, pourquoi n'égalierions-nous pas aussi les chefs-d'oeuvre jusqu'à présent inimitables des artistes leurs contemporains? Le même Dieu nous inspire; nous avons les mêmes prodiges de valeur et de vertu à célébrer.«⁶⁹

Die Nationalisierung der Themen führte jedoch nicht zu einer Aufhebung der Gattungshierarchie. Es gab Stimmen, die die Darstellung zeitgenössischer Themen, auch wenn

heroische Ereignisse geschildert wurden, als Genre bezeichnen wollten, da es sich um nachprüfbar wirklichkeitsgetreue Wiedergaben handelte. Die realistische Darstellung der Handlungen vertrug sich nicht mit der für die Historienmalerei notwendigen Idealisierung. Die kunsttheoretische Debatte in den Jahren der Französischen Revolution spiegelt auf der einen Seite den Wunsch wider, das hierarchische Prinzip zugunsten des egalitären preiszugeben.⁷⁰ Die Kunstpraxis, wie Davids Werke und sein Selbstverständnis als Künstler belegen, sollte dieser Forderung andererseits jedoch nicht folgen.⁷¹

Historien als moralische Bilder bei Shaftesbury und Richardson

Die englische Kunsttheorie wurde um die Wende zum 18. Jahrhundert von dem Umstand bestimmt, daß das Land keine bedeutende und eigenständige Tradition in der Historienmalerei besaß. Dennoch sprechen die Theoretiker von der Gattung, wobei sie sich vor allem auf antike, italienische und französische Quellen beziehen. Franciscus Junius, dessen *De pictura veterum* ein Jahr nach der in Amsterdam erschienenen Ausgabe von 1637 auch in englischer Sprache veröffentlicht wurde, bildete den Ausgangspunkt für eine Reihe von Kunsttraktaten.

In den meisten Schriften bis in die Mitte, ja, sogar die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein fehlt die Systematik der französischen Autoren. Dem seit Ludwig XIV. geregelten Kunstleben, in dem die Akademie als bedeutendste Organisation der Künstlergemeinschaft die berufliche und konzeptionelle Ordnung gewährleistete, fand in England keine Entsprechung. Es kam nur zu einzelnen Übersetzungen, am folgenreichsten wohl John Drydens Übertragung von Du Fresnoys *De arte graphica* von 1695, der weitere Ausgaben, so 1783 von Reynolds, folgten. Die englische Kunsttheorie blieb daher enger der Literaturtheorie und der Philosophie verbunden und fand erst allmählich ihre Eigenständigkeit.⁷²

Das Thema des *ut pictura poesis*, das auch in anderen Ländern nach 1700 Aktualität behalten sollte, ist daher in England ein Schwerpunkt des Interesses kunsttheoretischen Nachdenkens geblieben. Wesentlich für die Bildgattung der Historie erscheint auch die bei den meisten englischen Autoren betonte Frage nach der moralischen Bedeutung der Kunst. In diesem Zusammenhang ist der Traktat des Philosophen Anthony Ashley Cooper Earl of Shaftesbury mit dem aufschlußreichen Titel *A Notion of the Historical Draught or the Tablature of the Judgment of Hercules* aus dem Jahre 1712 von Bedeutung, da sie im 18. Jahrhundert bis zu Lessing von Einfluß sein sollte. In dieser Schrift behandelt der Autor die Bildgattung Historienmalerei an einem Beispiel, das bereits in der Kunstliteratur seit der Antike diskutiert wurde. Shaftesbury wählte nicht zufällig das Thema »Herkules am Scheidewege«, in dem der Künstler den fruchtbaren Augenblick festzuhalten hat, der dem Betrachter die Entscheidung des Protagonisten nachvollziehbar machen soll. Seine ausführliche, imaginäre Beschreibung, die durch den Maler Paolo de Mattei in Malerei umge-

setzt wurde, hebt bestimmte Regeln der Historienmalerei – wie die Einheit von Ort, Zeit und Handlung – hervor. Der Autor betont vor allem, daß der Künstler den inneren Konflikt des Helden durch Gesten und Mimik sichtbar machen müsse. Damit überwand er, in Anlehnung an italienische und französische Kunsttheoretiker, die barocke allegorische Bildauffassung. Mit dem Begriff »*tablature*«, vom lateinischen »*tabula*« abgeleitet, suchte der Autor eine Bildgattung herauszustellen, die als Historienmalerei moralische Wirkung auf den Betrachter, der grundsätzlich sittliche Urteilskraft besitze, ausüben soll. Der Autor weist der Historienmalerei damit eine bedeutende erzieherische und gesellschaftliche Funktion zu.⁷³

Nur wenige Jahre später, 1715, erschien der *Essay on the Theory of Painting* von Jonathan Richardson. Dessen Verfasser war ein Künstler, der mit der Kunsttheorie vertraut war und sie mit praktischen Erfahrungen seines Malerberufes zu verbinden suchte. Der *Essay* enthält eine längere Passage über Historienmalerei, die für ihn als die bedeutendste Bildgattung galt. Allerdings suchte er die Porträtmalerei eng an die Historie anzugliedern, wobei nicht unerheblich gewesen sein mag, daß sich Richardson selbst als Porträtist betätigte.

Seine Ausführungen über die Historienmalerei folgen in den meisten Punkten den bereits bei den italienischen und französischen Theoretikern beschriebenen Grundsätzen. Neu und folgenreich sollte jedoch seine Betonung des *sublime* werden. Das Erhabene galt ihm als das eigentliche Ziel der Kunst. Es könne, so Richardson, allerdings nur in Historie und Porträt bewirkt werden. Der in Anlehnung an den Pseudo-Longinus aus der antiken Rhetorik übernommene Begriff spielte bereits früher in der Kunst- und Literaturtheorie eine Rolle.⁷⁴ Durch Richardson sollte er jedoch in der englischen Kunsttheorie verankert werden, bevor Edmund Burke in seiner berühmten Schrift *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* aus dem Jahre 1759 eine Bedeutungstrennung der beiden Begriffe vornehmen sollte. Insofern ist nicht unwichtig, daß mit Richardson 1728 erstmals auch ein englischer Theoretiker ins Französische übersetzt wurde.

Reynolds klassizistische Kunstdoktrin

Nachdem auch William Hogarth der Historienmalerei nicht zu höherem Ansehen in der englischen Kunst verholfen, sondern vielmehr die Genremalerei als eine Gattung mit moralischem Anspruch etabliert hatte, läßt sich in England erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein größeres Interesse an der Historienmalerei beobachten. Dieses ist mit dem Neoklassizismus verbunden, an dessen europäischer Ausbreitung der Engländer Gavin Hamilton entscheidend mitwirkte.⁷⁵ Eine Reihe von Künstlern, wie vor allem Joshua Reynolds, aber auch James Barry und Heinrich Füßli äußerten sich zu den Bildgattungen auch in theoretischen Schriften. Die *Royal Academy* folgte der Tradition ihrer französischen Schwesterinstitution, durch Vorlesungen ihrer Mitglieder die theoretischen Grund-

lagen der akademischen Lehre zur Diskussion zu stellen, um daraufhin praktische Regeln zur Verbesserung der Kunst aufzustellen.

Insbesondere die *Discourses* von Joshua Reynolds können als eine Art kunstpolitisches Manifest bezeichnet werden, durch die der Akademiepräsident zu theoretischen Fragen Stellung nahm, um die akademische Doktrin in England zu festigen. Im Vergleich zu anderen Ländern erfolgte die Gründung einer Kunstakademie hier relativ spät, erst im Jahre 1768. Reynolds, ihr Präsident, war in erster Linie Porträtist. Dennoch war sein ganzes Bestreben darauf ausgerichtet, der Historienmalerei Geltung zu verschaffen. Seine *Discourses on Art* können als eine weit über England hinaus verbreitete wichtige Quellschrift zur akademischen Kunsttheorie bezeichnet werden. Trotz des eher pragmatischen Charakters der Vorträge, in denen er den Studenten direkte Anweisungen zum Zeichnen, zum Kopieren, zum Studium der Antike und der bedeutenden Vorbilder seit der Renaissance nahelegte, enthalten die *Discourses* auch Aussagen über die Historienmalerei.

Reynolds unterschied verschiedene Stile, die er in der Geschichte der Malerei mit herausragenden Beispielen belegte. Der *grand style* (auch *grave* oder *majestic style* genannt) galt für ihn als der bedeutendste. Er sah ihn in den Gemälden Raffaels und Michelangelos verwirklicht. Mit anderen Kategorien, wie dem *ornamental* oder *splendid style*, beschrieb er die Malerei der Venezianer. Reynolds führte aber unter diesem Stil auch die Namen von Frans Hals, Rembrandt und Watteau auf. Unter *composite style* verstand er die Verbindung der beiden eben genannten Stilauffassungen, während der *irregular* oder *wild style* Historie und Genre auf unzulässige Weise miteinander verknüpft.⁷⁶

Reynolds Bestreben war es, die Akademiesdoktrin auf eine feste kunsttheoretische Grundlage zu stellen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stellte sich die gesellschaftliche Situation jedoch völlig anders dar als in der Epoche Ludwigs XIV. Die Malerei sollte *public virtues* propagieren und nicht die Tugenden und Leistungen eines idealen Herrschers im Absolutismus hervorheben. Die von der Akademie geförderten Bildgattungen erhielten eine Rangordnung, die sich nach der Erfüllung dieser Aufgabe richtete.⁷⁷ Reynolds unterschied daher innerhalb der Historienmalerei verschiedene Typen, die er von Vorbildern der Malereigeschichte ableitete. Er schuf auf diese Weise ein Wertesystem, das die Akademiesdoktrin Italiens und Frankreichs an die englischen Zustände anpaßte. Der Autor verlangte von den Malern die Idealisierung, die das Historienbild vom Genre absetzt: »The wish of the genuine painter must be more extensive: instead of endeavouring to amuse mankind with the minute neatness of his imitations, he must endeavour to improve them by the grandeur of his ideas [...].«⁷⁸ Aus diesem Grunde mußte er auch Benjamin Wests Gemälde mit der Darstellung des *Todes des General Wolfe* der Tendenz nach ablehnen. An späterer Stelle kritisierte er jegliche Modernisierung antiker Sujets. Es sei lächerlich, so Reynolds, griechischen Heroen zeitgenössische Kostüme zu geben, wie es manche Maler getan hätten.⁷⁹ Dennoch bildete sich im Umkreis der Akademie auch eine nationale Historienmalerei heraus, die ihren Kristallisationspunkt in Boydells *Shakespeare Gallery* fand, der Füßli später mit seiner *Milton Gallery* folgen sollte.

Die Erregung des Betrachters in der Kunstvorstellung Füsslis

Eine neue Bewertung und intensive Ausdeutung erfuhr die Historienmalerei durch Johann Heinrich Füssli. In seinen Vorlesungen an der *Royal Academy* unterschied er drei Kategorien der Malerei, die letztlich alle auf die Historienmalerei bezogen sind: Die »historische«, die »dramatische« und die »epische« Kategorie. Er nannte auch die Beispiele der Kunst früherer Epochen, die als Vertreter der jeweiligen Gruppe anzusehen seien. Poussin galt ihm als historischer Maler; ihm sei es um die Wahrheit in der Überlieferung der Geschichte gegangen. Michelangelo bezeichnete er als einen Maler des Epischen, der ein bestimmtes Kunstideal in der Bilderzählung gestaltet habe. Raffael endlich wurde von Füssli als Maler der dramatischen Kategorie angesehen, da er den Betrachter in einen Zustand der Anteilnahme an dem Geschehen versetzte. Durch die Erregung von Gefühlszuständen soll die Kunst hier ihre Wirkung ausüben.

Füssli, selbst Historienmaler, bewertete die »historische« Kategorie als weniger bedeutend, da sie den Betrachter nur über Tatsachen informiere. Er hob demgegenüber die epische und dramatische Malweise hervor – die erstere, da sie den Betrachter in Erstaunen zu versetzen in der Lage sei, die zweite, weil sie ihn bewege. *To inform, to astonish* und *to move* wurden durch Füssli Schlüsselbegriffe der Rezeption von Malerei. Es ist deutlich, daß seine eigene Kunst dieser Auffassung folgte und den beiden letztgenannten Kategorien entsprach.

Füsslis Kunst und seine Kunsttheorie waren auf Erneuerung ausgerichtet. Als akademischer Lehrer vertrat er die Vorstellung, daß Kunst nach bestimmten Regeln erlernbar sei, wenn auch beim Künstler Genie als unabdingbar vorausgesetzt werden müsse. Allerdings erkannte er zugleich, daß die jeweiligen Umstände in einer Epoche die Künste entscheidend prägten. Dies sei in der Antike wie in der italienischen Renaissance sichtbar. Der bedauernswerte Zustand der Kunst in seiner eigenen Zeit sei auf den Mangel an »religiösem Enthusiasmus«, an Geschmack und Bildung zurückzuführen: »Unser Zeitalter bietet«, sagte er in seiner Vorlesung aus dem Jahre 1802, die *Über den gegenwärtigen Stand der Künste und die Gründe, die ihren Fortschritt verhindern* handelt, »verglichen mit früheren Epochen, nur wenig Veranlassung zu großen Werken, und das ist der Grund, warum so wenige geschaffen werden: Ehrgeiz, Betätigung und Geist des öffentlichen Lebens haben sich auf den kleinen Ausschnitt der häuslichen Einrichtungen zurückgezogen – alles, was uns umgibt, neigt dazu, uns im Privaten zu zeigen, und ist bequem, klein, eng, hübsch und unbedeutend geworden.«⁸⁰

Füssli hielt somit an der Historienmalerei als der bedeutendsten, die Sitten einer Nation prägenden Aufgabe des Künstlers fest. Nicht nur durch seine ungewöhnliche Kategorienbildung, sondern auch durch seine Betonung und originelle Vorstellung des Ausdrucks in der Malerei suchte er als Maler und Lehrer zu einer Erneuerung der Kunst beizutragen. Hierbei gab er der dramatischen Gestaltung den Vorzug, da sie Charaktere im Konflikt mit den Regeln der Gesellschaft beschreibt. Nur wenn das Kunstwerk den Betrachter durch

Mitleid, Hoffnung und Furcht erregt, könne es auf die Sitten wirken und zu gesellschaftlicher Veränderung beitragen. Zugleich erklärte Füssli im Gefolge des »Sturm und Drang« den Künstler zu einem Genie, das über den Regeln steht, wie insbesondere seine Ergänzungen zur Neuausgabe von Pilkingtons *Dictionary of Painters* von 1805 deutlich machen. Damit ist schließlich auch die Aufwertung »nichtklassischer« Künstler, wie z. B. Rembrandt, zu erklären.

Akademische Kunsttheorie in Deutschland

In den deutschen Ländern entwickelte sich erst im Laufe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Kunstdiskussion über die Aufgaben der Historienmalerei. Dieser Umstand ist vor allem auf die im europäischen Vergleich relativ spät erfolgten Gründungen der Kunstakademien zurückzuführen. An den Fürstenhöfen spielte die Porträtmalerei sowie die dekorative Ausgestaltung der Residenzen nach französischem Vorbild eine weitaus bedeutendere Rolle als die Schaffung von großformatigen Historienbildern.⁸¹ In der Auseinandersetzung ist einerseits der Wunsch zu erkennen, über einen festgefühten Regelkanon nach dem Vorbild der barocken Akademietradition zu verfügen. Andererseits wurden auch Zweifel an der Möglichkeit erhoben, ob die Kunst überhaupt in eine feste Ordnung gezwungen werden könne. Endlich bewirkte ein neues, vom aufkommenden Historismus geprägtes Geschichtsbewußtsein, daß der Historienmalerei ganz neue Aufgaben zugewiesen wurden.

Die Darstellung von Historienszenen läßt sich in Deutschland erst für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts in zunehmendem Maße nachweisen, wobei insbesondere die illustrierende Graphik in Geschichtsbüchern dem Bedürfnis der Epoche nach aufklärendem Wissen und erwachender nationaler Identifikation entgegenkam.⁸² Das Nachdenken über die Bildgattung setzte somit erst in einer Epoche ein, in der die Historienmalerei als traditionelles akademisches Genre einen tiefen Wandel erfuhr, und in der sich das *exemplum virtutis* zur didaktischen Geschichtserzählung veränderte.

Zunächst jedoch bestimmten die Anregungen oder Übernahmen aus der französischen Akademiedoktrin die Arbeit der deutschen Kunsttheoretiker. Christian Ludwig von Hagedorn folgte noch der konventionellen Gattungstheorie und erkannte den Themen aus Geschichte und Fabel den höchsten Rang künstlerischer Aufgaben zu. Er stützte sich auf die französischen Autoren, insbesondere auf Roger de Piles, um in Deutschland ein festes didaktisches Gerüst für die Ausbildung an den Kunstakademien zu errichten. Seine 1762 erschienenen *Betrachtungen über die Malerey* brachten ihm hohe Anerkennung, aber auch seitens seines Freundes Winckelmann Kritik wegen zu großer Abhängigkeit von Frankreich ein.⁸³

Hagedorn stellte die italienische und französische Historienmalerei als Vorbild hin. Er erwies sich jedoch für die Erneuerungen der Gattung aufgeschlossen, wenn er die Künst-

ler aufforderte, sich auch zeitgenössischen Themen zuzuwenden. Die gegenwärtige Geschichte habe ebenfalls tugendhaft handelnde Helden aufzuweisen, wie Hans Rybischs, der sich schützend vor Herzog Moritz von Sachsen warf, oder Emanuel von Froben, dessen Pferdetausch in der Schlacht von Fehrbellin den Kurfürsten Friedrich Wilhelm in Brandenburg rettete.⁸⁴ Es zeigt sich bei diesen von Hagedorn angeführten Beispielen bereits, daß die Darstellung von *exempla virtutis* im traditionellen Sinn mit den historiographischen Absichten einer malerischen Geschichtserzählung enge Verbindungen einzugehen begann. Da Hagedorn aber auch die Wirkungsästhetik Du Bos' rezipiert hatte, kam es bei ihm auch zur Aufwertung der niederländischen Genre- und Landschaftsmalerei, was den Sammelinteressen in Deutschland um die Mitte des 18. Jahrhunderts durchaus entgegenkam.

Auch Johann Georg Sulzers vielbenutztes Lexikon *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* folgte im wesentlichen der französischen Akademiedoktrin: »Diese Gattung unterscheidet sich«, heißt es dort im Artikel *Historie (Historisches Gemähd)*, »von allen andern dadurch, daß sie denkende Wesen in Handlungen, in Leidenschaften und überhaupt in sittlichen oder leidenschaftlichen Umständen abbildet, in der Absicht uns sowol das äußerliche Betragen, als die Empfindungen der Seele dabey, lebhaft zu schildern. Denn dieses ist hier die Hauptsache. Der Historienmahler ist der Mahler des menschlichen Gemüthes, seiner Empfindung und seiner Leidenschaften.«⁸⁵ Das Historiengemälde soll, so Sulzer, »der sittlichen Seele einen vortheilhaften Stoß geben.«⁸⁶ Der Artikel faßt ausführlich die wichtigsten Gesichtspunkte zusammen, die der Maler eines Historienbildes in seinem Werk zu berücksichtigen habe. Eine ausführliche Bibliographie von Quellen im Anhang des Artikels belegt, daß Sulzer die kunsttheoretische Literatur zur Bildgattung der Historienmalerei bestens bekannt war. Der Autor fügte ferner eine Liste der herausragenden Historienmaler an. Sulzers Lexikon entsprach in seiner Wirkung für den deutschen Sprachraum dem wenige Jahre später entstandenen *Dictionnaire* von Watelet und Levesque. Für die Kunstdiskussion über die Historienmalerei legte es in Deutschland die terminologischen Grundlagen fest. Aber auch Sulzer war vom Sensualismus nicht unberührt. In der Nachfolge Bodmers schreibt er der Kunstempfindung ganz grundsätzlich einen neuen, die Hierarchie der Gattungen tendenziell schwächenden Wert zu.

Der fruchtbare Augenblick in der Historie

Neben den wesentlich der französischen Doktrin folgenden Autoren entfaltete sich in den deutschen Ländern jedoch auch eine eher unabhängige, philosophisch geprägte und weniger auf die künstlerische Ausbildung hin ausgerichtete kunsttheoretische Diskussion. Die Historienmalerei blieb von ihr nicht unbeeinflusst. In diesen Zusammenhang gehört Gotthold Ephraim Lessings wegweisender Traktat *Laokoon oder über die Grenzen der Mah-*

lerey und Poesie, der im Jahre 1766 erschien. Lessing bezog sich in seiner Schrift auf Winckelmanns berühmte Deutung der Hauptfigur der antiken Skulpturengruppe. Winckelmann hatte ausgeführt, daß Laokoon trotz des heftigsten Schmerzes nicht schreit: »Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgeteilt, und gleichsam abgewogen.«⁸⁷ Lessing stimmte der Analyse Winckelmanns zu, bestritt aber dessen Begründung. Nicht die edle Seele der Griechen habe das Schreien als äußersten Ausdruck des Schmerzes verhindert, sondern das Wesen der Kunst, die den fruchtbaren Augenblick zu schildern habe, der dem Betrachter die Nachempfindung ermöglichen müsse und die Häßlichkeit der Darstellung vermeide. Lessings Schrift war im wesentlichen auf die Klärung des *ut pictura poesis* ausgerichtet. Er definierte gültig die lange undeutlich gebliebenen Unterschiede der beiden Bildgattungen. Goethe sah sich daher zu der Bemerkung veranlaßt: »Das so lange mißverständene *ut pictura poesis* war auf einmal beseitigt, der Unterschied der bildenden und Redekünste klar, die Gipfel beider erschienen nun getrennt, wie nah ihre Basen auch zusammenstoßen mochten.«⁸⁸

Lessing ging in seiner Schrift nicht unmittelbar auf Probleme der Historienmalerei ein. Sein Traktat war jedoch von großem Einfluß, weil er den vom Künstler zu schildernden Moment auf eine neue Weise festlegte. Der Ausdruck der Figuren wurde nicht mehr als ihrer inneren Verfassung oder der geschilderten Handlung entsprechend gefordert, sondern auf die Wirkung auf den Betrachter hin bezogen. Auch das Historiengemälde mußte der neuen ästhetischen Erfahrung entsprechen, daß nicht mehr allein die Naturnachahmung, sondern ebenso die Wahrnehmung und die Empfindung des Betrachters vom Künstler zu berücksichtigen sei. Die sensualistische Ästhetik, die sich seit der Schrift des Abbé Du Bos und der englischen Theoretiker bereits seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts ausgebreitet hatte, fand durch Lessings Schrift eine wichtige Fortsetzung und beeinflusste die klassische Kunstdoktrin.

War bereits bei Lessing im Laokoon-Traktat von der Funktion der Malerei und damit auch der Historie die Rede, so sollte eine weitere Frage die traditionelle Auffassung der Gattung beeinflussen. Das bereits im 16. Jahrhundert diskutierte Thema der *convenevolezza*, der Angemessenheit der Darstellung, fand in der Epoche des aufgeklärten Geschichtsbewußtseins eine neue Aktualität. Das Interesse an mittelalterlichen Themen stellte die Zeitgenossen vor das Problem, ob die Darstellungen auf Grund der mangelhaften Quellenlage die für das Historienbild notwendige Glaubwürdigkeit aufweisen könnten.⁸⁹ Diese Frage, die auch in Deutschland den sogenannten Kostümstreit auslöste, sollte immer stärker ins Bewußtsein rücken und vor allem im 19. Jahrhundert eine zentrale Rolle spielen.

Historien nach dem Vorbild Homers

Die unterschiedlichen Ansichten über die Historienmalerei, die sich zu keinem einheitlichen Bild zusammenfügten, fanden in zwei Positionen um die Jahrhundertwende 1800 ihren Höhepunkt. Johann Wolfgang von Goethe und Johann Heinrich Meyer forderten mit ihren Weimarer Preisaufgaben die Künstler heraus, und August Wilhelm Schlegel deutete das Historienbild in seinen Vorlesungen aus einer neuen romantischen Blickrichtung.

Im Jahre 1798 veröffentlichte Meyer in den Propyläen seinen Artikel *Über die Gegenstände der bildenden Kunst* und regte zu Einsendungen für die Wettbewerbe an.⁹⁰ Der Text war mit Goethe abgesprochen und entsprach einer gemeinsamen Kunstauffassung. Goethe und Meyer erwarteten Historien, keine Porträts oder Stilleben. Insofern bekannten sie sich zu der traditionellen Gattungshierarchie. Allerdings wurde von ihnen eine neue Differenzierung eingeführt. Innerhalb der Gattung sahen sie eine Rangordnung: Auf die einfache Wiedergabe menschlicher Handlungen folgten nach ihrer Vorstellung auf der nächsten Stufe die historischen Darstellungen, dann die Charakterbilder, die mythischen oder allegorischen und auf der höchsten Stufe die symbolischen Bilder. Die Akademie-tradition kannte auch inhaltliche Unterscheidungen der Bildgegenstände. Die Stufenfolge ergab sich jedoch nach der idealistischen Kunstauffassung von Goethe und Meyer als eine Hierarchie von Werten. Die symbolische Kunst, als das höchste Ziel des Malers, sollte in Darstellungen zum Ausdruck kommen, in denen Bedeuten und Sein zu einer inneren und äußeren Einheit verbunden und unmittelbar, ohne Vorwissen, für jedermann verständlich sind. Damit leistete Goethe, ganz entgegen klassischer Orthodoxie, dem Autonomiegedanken der Kunst im Gefolge von Karl Philipp Moritz Vorschub.

Goethes und Meyers Vorstellungen von der Bildenden Kunst waren idealistisch geprägt. Sie versuchten mit den Preisaufgaben in die Kunstentwicklung ihrer eigenen Zeit direkt einzugreifen. Homers Epen dienten ihnen als die literarischen Vorwürfe, nach denen die Künstler der Gegenwart – wie nach der Hermeneutik Winckelmanns auch die antiken Maler und Bildhauer – eine ideelle, tief und innig empfundene Kunst schaffen sollten. Zeitgenössische Sujets wurden dagegen abgelehnt.

Der Erfolg der Wettbewerbe entsprach kaum den Erwartungen. Theorie und Praxis fielen weit auseinander. Der Versuch, aus der Bewunderung der griechischen Kultur, in der Deutung Winckelmanns und Lessings, eine Erneuerung der Kunst zu erreichen, konnte nicht gelingen. Die oft blutleeren Illustrationen, die nach Weimar eingesandt wurden, belegen, wie illusorisch es war, außerhalb des akademischen Ausbildungsweges eine neue Kunst auf philosophischer Grundlage begründen zu wollen.⁹¹ Aber auch Goethes und Meyers Überzeugung, die Preise müßten vor allem für die geistige Leistung und weniger für die künstlerisch-handwerkliche Ausführung vergeben werden, fand in den eingereichten Zeichnungen keine überzeugende Entsprechung. So faßte Philipp Otto Runge in einem Brief an seinen Bruder Daniel das allgemeine Scheitern treffend zusammen, wenn er

von einem falschen Weg der Erneuerung sprach und ausführte: »Wir sind keine Griechen mehr, können das Ganze schon nicht mehr so fühlen, wenn wir ihre vollendeten Kunstwerke sehen, viel weniger selbst solche hervorbringen; und warum uns bemühen, etwas Mittelmäßiges zu liefern?«⁹² Mit dieser Aussage bezeichnete Runge nicht nur das Scheitern der klassizistischen Kunstvorstellung. Er verwies vielmehr auf ein grundsätzlich neues Problem, auf das Problem der Historisierung der Kunst, wie es das 19. Jahrhundert prägen sollte. Doch auch Goethe selbst kamen Zweifel an der weiteren Tragfähigkeit seines Historienkonzeptes. Nur so erklärt es sich, daß er bei den Preisaufgaben für das Jahr 1805 zwei Landschaftszeichnungen von Caspar David Friedrich mit einem halben Preis auszeichnen konnte.

Das romantische Geschichtsbild

Der Widerstand gegen die Weimarer Preisaufgaben erfolgte durch die Künstler und Kunsttheoretiker der Romantik. In einer ihrer Schlüsselschriften, den *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* aus den Jahren 1801 bis 1804, äußerte sich August Wilhelm Schlegel auch über das Historienbild und leitete eine neue Epoche seiner Deutung ein. Schlegels Äußerungen über die Historienmalerei nahmen ihren Ausgang von seiner Kritik der Vorstellungen Goethes und Meyers. Er wandte sich gegen die zu komplizierte Unterteilung und Hierarchisierung der Gattung, die sie vorgenommen hatten. Völlig unüberzeugend erschien ihm auch, daß ein Historienbild denkbar sei, das aus sich selbst heraus verständlich sein könne. Vorwissen sei nun einmal für die Darstellung von Geschichte notwendig.

Entscheidend in seiner Analyse ist jedoch der Umstand, daß Schlegel das Historienbild als die Darstellung eines geschichtlichen Augenblicks kennzeichnet, bei dem die Intention und der gewählte Ausdruck des Künstlers jeweils gedeutet werden müsse. Das Thema sei allerdings nicht die Geschichte, schränkte Schlegel ein: »Nicht der Historie wegen wird historisch komponiert: sondern die Geschichte ist nur das Vehikel, vermittelt dessen der Künstler das mahlerisch Große und Schöne entfaltet.«⁹³ In einem Historienbild muß also eine »poetische Natur in der realen« vergegenwärtigt werden.⁹⁴ Die Persönlichkeit des Künstlers könne sich somit unmittelbar entfalten, auch wenn im Gemälde vorgegebene Tatsachen geschildert werden. Im Gegensatz zu Goethe und Meyer betonte Schlegel weniger die Bedeutung des Inhalts als vielmehr die der Form. Der normativen klassizistischen Auffassung, wie sie von den Weimarer Preisaufgaben gefordert wurde, steht bei Schlegel eine individuellere, die Freiheit des Künstlers betonende Kunstanschauung gegenüber. Schlegels Ausführungen bewegen sich auf einem schmalen Grad zwischen Kunsttheorie und Kritik. Denn weil er den individuellen, schöpferischen Anteil des Künstlers in der Gestaltung eines Historienbildes besonders hervorhebt, fordert er auch vom Betrachter die kritische Würdigung und Berücksichtigung der Entstehungsumstände des Gemäldes.

Kunsttheorie, Kunstkritik und Kunstgeschichte sind in seinen Vorlesungen noch miteinander verbunden. Ein Zwiespalt zwischen der Definition einer Gattung als künstlerische Aufgabe einerseits und ihrer distanzierten Beurteilung andererseits wird jedoch bereits sichtbar. Seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts kann auch über die Geschichte der Bildgattungen in kritischem Abstand geschrieben werden, so wie sich auch ihre normative Verbindlichkeit in einem akademischen System immer deutlicher als unverbindlich erweisen sollte.

Die Hierarchie der Bildgattungen lebte jedoch zunächst noch fort, wenn sie auch, wie in Georg Wilhelm Friedrich Hegels in den Jahren 1820 bis 1829 abgehaltenen Vorlesungen über die Ästhetik, auf neue Weise begründet wurde. Die religiöse und die historische Malerei bedeuteten für den Philosophen nach wie vor den Höhepunkt des Kunstschaffens, wobei das historische Sujet nicht den Rang des Religiösen beanspruchen könne. In der religiösen Kunst findet nach Hegel der die Welt bestimmende Geist seine Versöhnung, während historische Themen nicht diese letzte Erfüllung aufweisen können, was Hegel an dem Vergleich der trauernden Maria über den toten Christus mit der über den Tod ihrer Töchter gebrochenen Niobe deutlich zu machen suchte.

Für den Philosophen ergab sich eine Rangordnung der Bildgegenstände nach ihrer geistigen Bedeutung. Das Göttliche steht über dem Menschlichen und dem Natürlichen. Diese Hierarchie beruhte für ihn jedoch nicht auf einer moralischen Wertung, die die Gesellschaft oder der Staat aufzustellen vermag. Er lehnte sogar ausdrücklich die Nutzung von Kunst für profane Zwecke ab. Die Kunst habe nur das Ziel, ihre eigene Bestimmung zu verwirklichen. In diesem Sinne seien die höheren geistigen Leistungen auch die bedeutenderen Verwirklichungen des die Welt bestimmenden Geistes.

Immer wieder betonte Hegel, daß »Kunstwerke nicht für das Studium und die Gelehrsamkeit zu verfertigen sind, sondern daß sie ohne diesen Umweg weitläufiger entlegener Kenntnisse unmittelbar durch sich selber verständlich und genießbar sein müssen.«⁹⁵ Dennoch habe sich der Künstler in den Geist vergangener Epochen hineinzuleben, um Anachronismen zu vermeiden. Allerdings komme es darauf an, daß durch alle Äußerlichkeiten der Erscheinung der Gehalt sichtbar werde: »Das Kunstwerk muß uns die höheren Interessen des Geistes und Willens, das in sich selber Menschliche und Mächtige, die wahren Tiefen des Gemüts aufschließen.«⁹⁶ Hegels Beschäftigung mit der Hierarchie der Bildgattungen erfolgte somit aus dem Versuch heraus, eine Ordnung in den Phänomenen der Welt zu erkennen. In seinem Festhalten an der Gattungshierarchie ist die traditionelle Bewertung der Gegenstände noch zu spüren, wenn sie auch in sein System der Weltordnung eingegliedert ist.

Das Historienbild des patriotischen und bürgerlichen Liberalismus

Hegel nahm mit seinen Vorlesungen über Ästhetik großen Einfluß auf die Kunsttheorie der nachfolgenden Jahrzehnte.⁹⁷ Ob er dabei immer in seinem Sinne verstanden wurde, ist eine ganz andere Frage. Jedenfalls entzündete sich die Diskussion über Historienmalerei in den 1840er Jahren nicht ohne Bezug zu seinen philosophischen Schriften, sowohl denen zur Geschichtsphilosophie wie denen zur Ästhetik. Einen Höhepunkt der Auseinandersetzung bildete die Ausstellung zweier monumentaler Gemälde der belgischen Historienmaler Louis Gallait, *Die Abdankung Kaiser Karls V. zu Gunsten seines Sohnes Philipps II. zu Brüssel am 25. Oktober 1555*, und Edouard de Bièfve, *Der Kompromiß der flandrischen Edeln am 16. Februar 1566*. Die beiden Maler schickten die Bilder in den Jahren 1842 bis 1843 auf eine Ausstellungsreise in die deutschen Länder, in denen sie großes Aufsehen erregten.⁹⁸ Das allgemeine Interesse entzündete sich in der Zeit des Vormärz vor allem daran, daß die Bilder als ein Bekenntnis zu einem liberalen und bürgerlichen politischen Selbstverständnis angesehen werden konnten. In der ästhetischen und kunsttheoretischen Rezeption blieb dieses politische Argument durchgängig spürbar. Zugleich jedoch waren die belgischen Bilder durch eine betonte Farbigkeit, einen Kostümhistorismus und durch veristische Authentizität auch in der Anordnung gekennzeichnet, und wurden in dieser Hinsicht zum Vorbild der Düsseldorfer Malerschule. Die Kunst der Nazarener galt als restaurativ, und neue realistische Strömungen, wie sie insbesondere die Düsseldorfer Malerschule entwickelte, wurden als Stilwende im Sinne eines künstlerischen Ausdrucks der bürgerlichen Nationalbewegung verstanden. Die realistische Darstellungsweise, der Versuch der genauen Rekonstruktion der Ereignisse mit Hilfe schriftlicher und bildlicher Quellen brachte die nazarenisch orientierten Künstler und Kritiker auf. Deutlicher vernehmbar war jedoch die Vielzahl von Stimmen, die ein Umdenken propagierten und eine Neuorientierung der Historienmalerei forderten.

Das Historienbild hatte sich mittlerweile aus der Funktion gelöst, moralische Vorbilder zu vergegenwärtigen. Die Darstellung von nationaler Geschichte im Sinne der Identifikation mit patriotischen Inhalten war Aufgabe der großformatigen Gemälde geworden.⁹⁹ Allerdings war die Frage umstritten, auf welche Weise die Kunst diese neue Funktion zu übermitteln habe. Die beiden Gemälde von Johann Friedrich Overbeck, der *Triumph der Religion in den Künsten oder Magnificat der Kunst* aus dem Jahre 1840, und Carl Friedrich Lessings *Johannes Hus in Konstanz* aus dem Jahre 1841 repräsentierten die beiden gegensätzlichen Positionen. Der ältere Overbeck vertrat die nazarenische Richtung, der jüngere Lessing die neuere realistische Auffassung.

In diese Lager lassen sich auch die Theoretiker und Kritiker einteilen. Ernst Förster etwa verteidigte die nazarenische Kunst doktrin. Er wandte sich gegen jeden Versuch in der Kunst, die historische Wahrheit zu rekonstruieren. Aufgabe der Maler sei es vielmehr, Geschichte zu deuten und dem Betrachter durch das Kunstwerk eine malerische Verdichtung der historischen Ereignisse zu vermitteln. Förster verteidigte die Kunst von Peter

Cornelius und reagierte heftig auf die Rezension des jungen Jacob Burckhardt, der die Ausstellung der belgischen Bilder begrüßt und als eine Hoffnung auch für die Erneuerung einer nationalen Historienmalerei bezeichnet hatte. Burckhardt wandte sich gegen die romantische Kunst, ein Ergebnis der »zur Grübelelei neigenden Innerlichkeit des deutschen Geistes«. ¹⁰⁰ Die belgischen Bilder erschienen ihm demgegenüber als ein zukunftsfruchtiger Neubeginn: »Hier sehen wir endlich einen geschichtlichen Stil vor uns: Wir erkennen in beiden Werken ein Gemeinsames, den Geist einer gewaltigen Schule, die ihren höchsten Entwicklungen erst entgegengeht. Großartige Momente von hohem nationalem Interesse fassen hier eine endlose Menge bedeutender Individualitäten zu einem Ganzen zusammen, welches durch leichte, freie Handhabung aller äußeren Mittel einen Eindruck hervorbringt, dem sich kein Beschauer hat entziehen können.« ¹⁰¹

Dieser Position widersprach hingegen Franz Kugler, der die Aufgabe der Historienmalerei in der Wiedergabe der nationalen Geschichte sah. Sie solle nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten möglichst objektiv und für jedermann nachvollziehbar die bedeutenden geschichtlichen Handlungen überliefern. In seiner Kritik der *Galeries Historiques*, die von Louis-Philippe im Jahre 1837 in Versailles eröffnet worden waren, beklagte er, trotz seines Respektes gegenüber der Leistung, die Einseitigkeit des dort überlieferten Geschichtsbildes. ¹⁰² In einem Aufsatz *Über geschichtliche Kompositionen* hatte er im Jahre 1837 noch eine traditionell akademische Auffassung vertreten. ¹⁰³ Das Historienbild galt ihm als die ranghöchste Bildgattung. Wichtig sei es, daß der Künstler den entscheidenden Moment der Handlung erfasse und über der genauen Wiedergabe der historischen Details nicht das Charakteristische der Vorgänge außer acht lasse. Kugler betonte, daß der Historienmaler nicht mit dem Geschichtsschreiber verwechselt werden dürfe. Deutlich ist in dieser Position noch der Rückgriff auf die französische Akademieschule, bzw. auf Sulzers Zusammenfassung dieser Lehre zu erkennen.

In Kuglers späteren Äußerungen wandelte sich jedoch seine Auffassung. Er erkannte die neuen Ausdrucksmöglichkeiten der belgischen Historienbilder an und begriff die Bildgattung in einem moderneren Sinn als Geschichtsschreibung. Die Instrumentalisierung der historischen Ereignisse, die Louis-Philippe in seinem Nationalmuseum vorgenommen hatte, konnte er daher nicht gutheißen. Wenn sich Kugler lobend über die Algerienbilder von Horace Vernet äußerte, so ihrer Unmittelbarkeit und Lebendigkeit wegen. Kugler betrachtete gleichsam die Gemälde des Franzosen als realistische Geschichtsbilder, wie sie auch Menzel ausführen sollte. Um die Jahrhundertmitte war dem Autor die Idealisierung, die die Gattung nach überkommener Akademieschule auszeichnete, fremd geworden. Das Historienbild sollte vielmehr die Aufgabe übernehmen, nationale Geschichte zu überliefern und das Nationalbewußtsein zu fördern. Die Theorie der Historienmalerei verband sich bei Kugler und vielen seiner Zeitgenossen mit den patriotischen und ideologischen Vorstellungen des Nationalstaates, um dessen Form und Verfassung bereits seit längerem gerungen wurde.

Aufschlußreich war auch die Haltung des bedeutenden Ästhetikers Friedrich Theodor Vischer, der zu den belgischen Historienbildern und dem Streit über eine idealistisch-nazarenische und eine realistische Historienmalerei zugunsten der letzteren Stellung nahm. In seiner *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen* von 1847 sah er die Geschichte als eine »Fundgrube der Kunst« an: »Die Geschichtsmalerei erfaßt als ihren Stoff das allgemein Menschliche in der Konkretion der entscheidenden, Namen, Ort und Zeit in das Gedächtnis der Nachwelt eingeschriebenen Handlung und ist daher im wesentlichen dramatisch.« Er bezeichnete die Bilder als »sittenbildliche Geschichtsmalerei« oder »genreartige Historie«. ¹⁰⁴ Die moralische Funktion der Tugenddarstellungen der früheren Historienmalerei erhielt somit durch die wirklichkeitsgetreue Schilderung der historischen Ereignisse eine neue Überzeugungskraft. Vischer bestritt jedoch nicht, daß auch die Historienmaler einen oberflächlichen Realismus vermeiden müssen, um zum Kern der Handlung vordringen zu können.

Idealistische oder realistische Historie

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts war der Streit über Aufgabe und Form der Historienmalerei keineswegs ausgefochten. Das Nachlassen fürstlicher und staatlicher Aufträge auf der einen, das Bedürfnis des Bürgertums nach Repräsentation auf der anderen Seite, hatte in den Jahren 1854/55 zur Bildung der *Verbindung für historische Kunst* geführt. In dieser Initiative hatten sich die deutschen Kunstvereine zusammengeschlossen, um durch Aufträge für Historienbilder das nationale Geschichtsbewußtsein zu fördern. Die Gemälde wurden nach Fertigstellung auf Reisen durch die deutschen Kunstvereine geschickt und anschließend in einer Lotterie verlost. ¹⁰⁵

Das Unternehmen sollte sich jedoch als unbefriedigend erweisen. Viele Kritiker vermißten vor allem eine präzise Vorstellung, welches Geschichtsbild in welcher Form dargeboten werden sollte. Die ausgeführten Werke schwankten zwischen idealistischen und realistischen Auffassungen. Im Jahre 1862 zog Max Schasler sein Resümee in einer Abhandlung, die den bezeichnenden Titel trägt: *Was thut der deutschen Historienmalerei Noth?*

Schasler beklagte in seinem Artikel die Nutzlosigkeit des Unternehmens. Die Zerstrittenheit und partikularen Interessen der einzelnen Länder führten dazu, daß »der große nationale Zweck« nicht erreicht werde. Seine Kritik ging jedoch noch weiter und ins Grundsätzliche. Er bedauerte vor allem, daß es keine Übereinstimmung darüber gebe, was unter »historischer Kunst« überhaupt zu verstehen sei. Die meisten von der Verbindung in Auftrag gegebenen Werke erkannte er als Historienbilder gar nicht an. Schon der Gegensatz der künstlerischen Auffassungen in den beiden ersten, im Jahre 1857 entstandenen Gemälden habe deutlich gemacht, daß eine Konzeption von Anfang an gefehlt habe. Moritz von Schwind's *Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe* und Adolph Menzels *Die Begegnung Fried-*

richs II. mit Kaiser Joseph II. in Neisse im Jahre 1769 belegten den Mangel des Unternehmens, sich zwischen Idealismus und Realismus zu entscheiden. Schaslars gattungstheoretischer Einwand läßt sich in einem Satz zusammenfassen: »Wer Schwind für einen Historienmaler hält, kann unmöglich Menzel auch dafür erklären, und umgekehrt.«¹⁰⁶

Schaslars eigenen kunsttheoretischen Vorstellungen entsprachen beide Werke nicht. Er forderte von den Künstlern historische Kenntnis und einen Sinn für die Geschichte, in der sich eine entscheidende Handlung vollziehen müsse. Er warnte sowohl vor dem Mangel an dramatischen Höhepunkten, als auch vor kleinteiligen und individuellen Details, durch die das historische Genre bestimmt sei. Zu Schwinds Gemälde meinte der Autor, es sei »überhaupt mehr ein Gegenstand für die Poesie als für die Malerei.«¹⁰⁷ Über Menzels Bild führte er aus, er habe nur das »Besondere, Persönliche, Individuelle, Zufällige« gemalt.¹⁰⁸ Bei beiden Darstellungen fehlte ihm die historische Tragweite, die dramatische Zuspitzung eines folgenreichen und im Bild absehbaren Konfliktes. Der Mangel, Inhalt und Form in Übereinstimmung bringen zu können, erwies sich über die von Schasler behandelten Beispiele hinaus als prinzipielle Schwierigkeit. Die Unmöglichkeit, Idealismus und Realismus miteinander verbinden zu können, stellte die Überzeugungskraft der Gattung um die Mitte des 19. Jahrhunderts grundsätzlich in Frage.¹⁰⁹ Auch Schasler konnte für dieses Problem letztlich keine Lösung anbieten. Seine Vorstellungen einer nationalen patriotischen Bildungskunst barg die Gefahr ihrer völligen Instrumentalisierung für politische oder andere kunstferne Zwecke. Letztlich aber war dies ein Problem, mit dem die Gattung seit Jahrhunderten zu tun hatte.

Historienmalerei als Geschichtsschreibung bei Michelet

In Frankreich mit seinem zentralistisch ausgerichteten Kunstsystem blieb die Historienmalerei bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts die führende Bildgattung. Die akademische Doktrin hatte zwar während der Revolution heftige Angriffe zu überstehen, die nicht zuletzt von Jacques-Louis David geführt wurden. Die neu gegründeten Institutionen und die restaurativen Maßnahmen in der napoleonischen Epoche und der Restauration setzten die Tradition der Akademieausbildung jedoch konsequent fort. Zwar wandelten sich die Inhalte entsprechend der politischen, sozialen und geistigen Bedingungen, aber an dem System wurde nur wenig gerüttelt. Auch für romantische Künstler wie Géricault und Delacroix galt die Auseinandersetzung mit der Tradition der Historienmalerei, in denen sich die Menschen in ihren Leidenschaften, in ihren Überzeugungen und in ihren Zwängen darstellen ließen, als die bedeutendste Aufgabe des Künstlers. Gegenüber dem Klassizismus von David und Ingres wandelten sich allerdings Ausdruck und Auffassung. Der didaktisch-moralische Appell wurde aufgegeben und die schicksalhafte Suche nach der Selbstbestimmung des einzelnen Menschen rückte ins Zentrum des künstlerischen Schaffens. Nicht mehr nur das *exemplum virtutis*, sondern auch der gescheiterte Held oder der

anonyme Zeitgenosse konnten in seinem individuellen Konflikt zum Thema eines Kunstwerks werden.¹¹⁰ Delacroix' Helden sind selten heroische Sieger, sondern oft tragische Verlierer. Genie und Einbildungskraft waren die Schlüsselbegriffe des Künstlers; die Vorstellung einer erlernbaren absoluten Schönheit, wie sie die Akademiedoktrin beherrschte, stellte er in Frage. Schönheit in ihrer höchsten Steigerung des Sublimen war für Delacroix im Sinne Kants keine moralische, sondern eine ästhetische Kategorie.

Die Historienmalerei geriet jedoch, nicht zuletzt durch ihre politische Vereinnahmung, immer stärker in einen Konflikt. Die Revolution, Napoleon, die Restauration und auch Louis-Philippe behielten durch Auftragsvergaben an die Historienmaler die Kontrolle über die Bildinhalte und über den künstlerischen Ausdruck. Da auch in Frankreich, früher noch und weiter verbreitet als in Deutschland, Aussagen zur gegenwärtigen politischen Situation durch Anspielung auf vergangene historische Ereignisse vorgenommen wurden, rückte die Frage nach der Art der Darstellung von Geschichte immer stärker in die Diskussion. Sowohl die Auswahl bestimmter Szenen wie die Komposition vermochten die Identifikation mit einer politischen oder sozialen Gruppierung der Gesellschaft zu ermöglichen.

Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang, daß auch Historiker sich der Historienmalerei als Quelle ihrer Darstellung bedienten. Obwohl der Quellenwert der bildlichen Überlieferung meist sehr fragwürdig ist, jedenfalls in jedem einzelnen Fall überprüft werden muß, war doch der Glaube an die Bilder so stark, daß sie Jules Michelet in seiner für das 19. und weit in unser Jahrhundert hinein populären *Histoire de France* zu entscheidenden Anregungen seiner Geschichtsdeutung dienten.¹¹¹ Andererseits verwies seine Beurteilung der Historienmalerei auch auf kunsttheoretischen Fragen, in wie weit nämlich die Gattung die Aufgabe habe, Geschichte treu zu überliefern. Seine Aussagen betreffen somit auch den in der deutschen Diskussion behandelten Konflikt, das idealistische und das realistische Konzept der Gattung in Einklang zu bringen.

Michelet betrachtete Historienmalerei als Ausdruck einer Epoche. Sie müsse die politischen und sozialen Gegebenheiten widerspiegeln. Als Kunstwerke allein waren sie für ihn weniger von Interesse. Aus diesem Grunde lehnte er Gemälde ab, die – wie die Malerei Raffais und Davids – einem bestimmten Kunstideal entsprachen. Dieses geradezu naiv wirkende Konzept hatte jedoch einen wesentlichen und originellen, für die romantische Geschichtsschreibung Michelets charakteristischen Vorteil. Michelet war davon überzeugt, seinen Anspruch, die regionalen und individuellen Eigenheiten der Geschichte zu erfassen, mit Hilfe bildlicher Überlieferung besser erfüllen zu können, als mit den trockenen Dokumenten der historischen Wissenschaft.¹¹² Hinter dieser Überzeugung stand natürlich eine Vorstellung von Geschichte, die nicht in einer objektivierbaren Tatsachenbeschreibung ihr Ziel sah, sondern das Studium der Vergangenheit als Voraussetzung zum Verständnis der eigenen Gegenwart erklärte. Er selbst erinnerte sich daran, daß er im *Musée des Monuments Français* von Alexandre Lenoir seinen ersten Eindruck von der Geschichte erfahren habe: »C'est là, et nulle autre part, que j'ai reçu d'abord la vive impression de l'histoire.«¹¹³

Die extreme Forderung, daß Historienmalerei nur die Aufgabe habe, die Besonderheiten historischer Ereignisse, ihre Entstehung und ihre Begründung durch die Eigenarten eines Volkes zu überliefern, rechtfertigte für Michelet, sie als Quelle für seine Geschichtsschreibung zu benutzen. Historienmalerei war damit zum Hilfsmittel der Geschichtswissenschaft abgewertet.

Charles Blancs vergebliche Revision des »beau idéal«

Das Todesjahr von Ingres, 1867, ist oft als ein Wendepunkt für die Geschichte der französischen Historienmalerei bezeichnet worden, ja, man hat sogar von ihrem Tod gesprochen.¹¹⁴ Man darf diesen Zeitpunkt natürlich nicht zu wörtlich nehmen. Anderen Ereignissen, wie etwa Courbets Entschluß, gegenüber der *Exposition Universelle* von 1855 einen eigenen Ausstellungspavillon mit der Überschrift »Du Réalisme« zu errichten, kommt eine vergleichbare Bedeutung hinzu. Wichtig ist jedenfalls, daß Funktion und Rolle der historischen Gattung sich grundsätzlich verändert hatten. In der französischen Kunsttheorie und Kunstkritik wurde über diesen Prozeß ausführlich gehandelt. Charles Baudelaires Schriften zum Beispiel legen davon ganz direkt Zeugnis ab. Der Dichter wandte sich gegen die Anmaßung der Genremaler, die durch eine pretenziöse Art versuchten, sich Geltung zu verschaffen. In seiner Salonbesprechung von 1859 lehnte Baudelaire die Gemälde Jean-François Millets mit Nachdruck als lächerliche Versuche ab, die Gattungshierarchie zu überwinden: »M. Millet cherche particulièrement le style; il ne s'en cache pas, il en fait montre et gloire. Mais une partie du ridicule que j'attribuais aux élèves de M. Ingres s'attache à lui. Le style lui porte malheur. Ses paysans sont des pédants qui ont d'eux-mêmes une trop haute opinion [...]. Dans leur monotone laideur, tous ces petits parias ont une prétention philosophique, mélancolique et raphaëlesque.«¹¹⁵

Obwohl sich Baudelaire als Bewunderer von Delacroix eine Erneuerung der Kunst durch die Hinwendung an die eigene Gegenwart vorstellte, hielt er an der Gattungshierarchie fest. Die *imagination*, als die bedeutendste Fähigkeit des Künstlers, sei vor allem in Historien notwendige Voraussetzung bei der Erschaffung eines Kunstwerks.

Aber nicht nur von seiten des Genre drohten der Historie Gefahr. Insbesondere der unvereinbare Gegensatz zwischen Ideal und Wirklichkeit in der Darstellung von geschichtlichen Sujets wurde immer wieder zum Thema. Das allgemein verbreitete Interesse an der malerischen Wiedergabe von historischen Ereignissen, der öffentliche Erfolg, der mit großformatigen Sujets im Salon bewirkt werden konnte, und die staatliche Anerkennung durch Preise verhinderten gleichwohl ein Nachlassen der Produktion. Die Unsicherheit, in welchem Stil und mit welchem Ausdruck gemalt werden sollte, war dennoch unübersehbar.

Charles Blancs einflußreiches Lehrbuch, der *Grammaire des arts du dessin*, im Jahre 1867 in erster Auflage erschienen, kann als ein letztes Aufbäumen gegenüber dem als Verfall empfundenen Stilpluralismus der Gattung Historie gedeutet werden. Das Werk

suchte noch einmal die Grundsätze der Akademiedoktrin neu zu verankern. Blanc beschwor die *peinture de style*, er betonte den geistigen, den ideellen Anspruch, den die Historienmalerei erheben müsse. Zu stark jedoch waren das Interesse, die Neugier sowie der technische und wissenschaftliche Fortschritt in Richtung auf archäologisch präzise Rekonstruktion von geschichtlichen Vorgängen entwickelt. Von Blancs didaktischem Konzept konnte kaum noch Wirkung erwartet werden. Meissoniers und Gérômes Gemälde in ihrer minutiösen, obsessiven Liebe zum Detail – man sprach von der *école microscopique* – repräsentierte den Sieg eines Realismus ohne moralisch-didaktisches Konzept. Charles Blanc mußte resigniert feststellen: »Le génie de l'infiniment petit n'est jamais allé plus loin.«¹¹⁶

Blancs Kunstauffassung suchte ein traditionelles Lehrgerüst wiederzubeleben. Ein Historienbild ohne den *beau idéal* erschien ihm unmöglich. Kunst und Geschichte waren für ihn zwei unterschiedliche Aufgaben. Die Historienmalerei hatte sich in der Epoche des Historismus und des Positivismus jedoch immer stärker als die Vermittlung von Geschichte etabliert.¹¹⁷ Für Blanc bedeutete es die Preisgabe der künstlerischen Freiheit, wenn die Kunst einem Zweck diene, der ihr fremd sei: »L'utile est le domaine de l'industriel; le beau est l'apanage de l'artiste; on admire les créations de l'art, on consomme les produits de l'industrie. Dès que la beauté n'est pas la première qualité d'un objet, cet objet n'est point une œuvre d'art.«¹¹⁸ Die Kunsttheorie von Charles Blanc und die Kunstpraxis seiner Zeit traten immer stärker auseinander.

Die kunstkritische und kunsthistorische Beurteilung der Gattung

Die Verteidigung klassizistischer Gattungsnormen, wie sie Charles Blanc unternahm, blieb jedoch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Ausnahme. Als die enge Verflechtung von Kunsttheorie, Kunstkritik und Kunstgeschichte sich langsam aufzulösen begann, konnten ästhetische Forderungen an die Malerei kaum noch auf grundsätzliche Weise vorgetragen werden. Die Erklärung und historische Einordnung der künstlerischen Produktion geriet immer stärker in den Blickpunkt. Die kunsttheoretischen Aussagen zur Historienmalerei wurden selten, dafür begann die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihrer Eigenart und ihrer Geschichte. Insbesondere in Deutschland, wo das Fach Kunstgeschichte schon früh seinen Platz an den Universitäten errang, ist eine immer stärkere Beschäftigung mit den geschichtlichen Voraussetzungen der Historienmalerei zu beobachten.¹¹⁹ Zwar blieben kunstkritische Äußerungen noch erhalten, aber die Entwicklung der Disziplin ging doch in die Richtung, die Bedingungen zu ergründen, denen Kunstwerke ihre Entstehung verdanken. Anton Springer bekannte sich in seiner 1858 erschienenen *Geschichte der bildenden Künste im neunzehnten Jahrhundert* zu objektiven historischen Kriterien, mit denen die Kunst zu erforschen sei. Sein Maßstab der Beurteilung konnte daher nicht in der Bedeutung des behandelten Themas liegen, sondern er suchte die indivi-

duelle schöpferische Gestaltung des Künstlers zu beschreiben. Ablehnen mußte er daher jede Art von nationaler oder patriotischer Malerei, da sie das Künstlerische zugunsten der Vermittlung kunstfremder Inhalte vernachlässige. Die auf der Wertung der Bildinhalte beruhende Gattungshierarchie konnte er daher konsequenterweise nur für einen verhängnisvollen Irrtum ansehen.¹²⁰

Den meisten Historiendarstellungen warf Springer vor, die Vorgänge auf ungenaue Art und Weise zu illustrieren. Sie seien langweilig, da sie unsere Empfindungen letztlich nicht berührten. Er kritisierte vor allem die Mode der Darstellungen aus Mittelalter, Reformationszeit und Dreißigjährigem Krieg: »Wie kommt es«, fragte er, »daß alle diese Conradins und Tillys nicht zünden?«¹²¹

Springer stellte die Legitimation der Historienmalerei nicht grundsätzlich in Frage, auch nicht für seine eigene Zeit. Delaroche und Delacroix sowie Menzel und Gallait wurden mit ihren Werken sehr wohl anerkannt. Eine idealistische Akademieschule aufrecht zu erhalten, hielt er allerdings für fragwürdig. Außerdem lehnte er historisches Genre als »seelenlose, trockene Schauszenen« ab. Der Autor unterschied auch deutlich zwischen einer realistischen und einer naturalistischen Auffassung und wandte sich gegen die »Chronistenmanier« in der Historienmalerei. In einer Epoche, in der die Photographie bestimmte Aufgaben der Malerei übernahm, vermochte ein Gemälde als reines Abbild der Wirklichkeit nicht mehr zu überzeugen.

Kunstgeschichte und Kunstkritik blieben im 19. Jahrhundert noch eng verbunden. Auch für die beiden Autoren, die nach ihm eine Zusammenfassung der Kunstentwicklung veröffentlichten, ist eine strenge methodische Trennung dieser Bereiche noch nicht voll ausgeprägt. Richard Muther ging es in seiner *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert* von 1893/94 darum, nachzuweisen, daß die realistische Malweise die Ausdrucksform der Moderne sei. Die Historienmalerei interessierte ihn dabei kaum, und die Gattungshierarchie, die man seit der Renaissance gekannt habe, betrachtete er nur noch aus der Distanz: »Heute kennt man diese Stufenleiter nicht.«¹²²

Auch Cornelius Gurlitt behandelte in seinem 1899 vorgelegten Werk *Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts* die Geschichtsmalerei aus der Perspektive des Historikers, der sich um einen positivistischen Standpunkt bemüht. Mit deutlicherer wissenschaftlicher Objektivität als Muther erkannte er, daß es für keine Geschichtswissenschaft absolute Wahrheiten geben könne. Insofern könnten auch keine Lehrsätze für die Historienmalerei Gültigkeit haben. Der Versuch des Künstlers, es dem Wissenschaftler gleichzutun, sei zum Scheitern verurteilt. Wissenschaftliche Korrektheit verhindere geradezu die Gestaltung eines bedeutenden Kunstwerks: »Wenn Shakespeare und selbst wenn Schiller alte Zeiten schildern, so sind sie dabei so modern, daß die Versetzung in eine Vergangenheit nicht stört. Je wissenschaftlicher diese wird, desto härter stößt die Echtheit des Äußeren sich mit der Unechtheit des Innern.«¹²³ Diese Kritik Gurlitts war nicht nur ein Urteil über die ältere Kunst, sondern richtete sich zugleich gegen zeitgenössische Werke. Anton von Werners

Historien des Deutschen Kaiserreiches etwa vermittelten die Illusion, Kunst könne historische Ereignisse getreu abbilden. Seine Werke waren aber weder wahre Abbilder noch individuelle Deutungen dramatischer historischer Vorgänge. Das akademische Historienbild hatte seinen Charakter als Kunstwerk zugunsten seiner Funktion als staatspolitisches Dokument preisgegeben.¹²⁴

Gurlitts Haltung beruhte auch auf der eigenen Erfahrung, die er als Kriegsteilnehmer im Feldzug gegen Frankreich in den Jahren 1870/71 gemacht hatte. Das *exemplum virtutis* der akademischen Historienmalerei entsprach nach seinen Erlebnissen in einem modernen, technologisch geführten Krieg nicht mehr der Wirklichkeit. Bereits Baudelaire hatte geäußert: »Une bataille vraie n'est pas un tableau.«¹²⁵ Gurlitt führte, Baudelaires Aussage entsprechend, den Gedanken aus dem eigenen Erleben heraus weiter: »Wer im Kugelregen klar zu denken und der wachsenden Gefahr gegenüber sich selbst opfernd das Richtige zu thun und zu befehlen weiß, das ist unser Held. Leider ist dies Heldentum nicht wirksam darzustellen in der Kunst. [...] Ich wenigstens bin verdorben für gewisse Heldenbilder, verdorben durch den Krieg, die größte, schönste, entscheidendste Erinnerung meines Lebens. Denn auch dort sah ich nicht die malerische, die romantische Schlacht!«¹²⁶ Sollte es nach dieser Erfahrung weiterhin Historienmalerei geben, so hatte die akademische Kunstdoktrin jedoch längst ihre Verbindlichkeit verloren, und auch die nationalpädagogischen und ideologischen Aufgaben der Geschichtsmalerei erfüllten ihren Zweck kaum noch.

Schöpferisches und gestalterisches Erzählen als ästhetisches Ziel bei Jacob Burckhardt

Während der junge Burckhardt um die Jahrhundertmitte mit Ausstellungsbesprechungen unmittelbar am Kunstbetrieb Anteil nahm, betrachtete der Historiker und Kunsthistoriker in seinem späteren Leben die Entwicklung eher aus der Distanz des Wissenschaftlers. In seinem Vortrag *Über erzählende Malerei* aus dem Jahre 1884 beschäftigten ihn Probleme der Historienmalerei. Bewußt nannte er den Begriff nicht im Titel, sondern nahm die akademische Gattung der Renaissance und des Barock sowie ihre Umwandlung im 19. Jahrhundert in den Blick. Das Ende der Verbindlichkeit der akademischen Kunstdoktrin sah er als selbstverständlich an. Allerdings beklagte er, daß in seiner Gegenwart noch »das Was, das stets neue Sujet, über das Wie« herrsche.¹²⁷ Die Hierarchie der Gattungen nach dem Sujet betrachtete Burckhardt als ein historisches Phänomen. Maßstab der Kunstbeurteilung bedeutete ihm »das ewig neue Wie«, das auch in früheren Zeiten bereits gültig gewesen sei.¹²⁸

Da Geschichte für Burckhardt keinen Stillstand und kein endgültiges Resultat aufweisen kann, mußte er die malerischen Versuche, Geschichte im Bild zu rekonstruieren, als fragwürdig ablehnen. Weil das Wissen durch die Forschung zunimmt, veraltet die Darstel-

lung, wie auch die Denkweise, die diese Geschichtsillusionen hervorbachte. Burckhardt empfand daher das Pathos der Davidschule und Louis-Philippes *Galeries Historiques* in Versailles als unwahr und affektiert.

Während der Historiker Burckhardt die Fragwürdigkeit der Geschichtsvisionen verdeutlichte, betonte er als Kunsthistoriker, daß die größten künstlerischen Leistungen in der ergreifenden Wirkung liegen, die von einem Werk auf den Betrachter ausgehen. Auch ohne genaue Kenntnis der Vorgänge, über die man sich auch später informieren könne, müßte »der Eindruck [...] da sein noch ohne das Sachverständnis«. ¹²⁹

Diese »Allverständlichkeit« zeichnet nach Burckhardt den größten Erzähler Peter Paul Rubens aus. ¹³⁰ Im Gegensatz zu Poussin, »der heilige und profane Geschichten zwar nach den Gesetzen seiner Kunst, aber in der Regel ohne alles innere Feuer« konstruiert habe, sei die historische Illusion in der Kunst des Rubens als lebendiges Geschehen gestaltet. ¹³¹ In seinen, erst nach dem Tode veröffentlichten *Erinnerungen aus Rubens* hat Burckhardt seiner tiefen Bewunderung für den flämischen Maler in einer geradezu hymnischen Form Ausdruck verliehen. Das Schöpferische an Rubens erkannte Burckhardt sowohl in der erzählerischen als auch gestalterischen Kraft. Seine Verehrung von Rubens ist als »eine Art von Heiligsprechung im ästhetischen Bereich« bezeichnet worden. ¹³²

Burckhardt stellte bereits die malerische Leistung und Erscheinung des Kunstwerks als entscheidend heraus. Er meinte daher, den Künstlern solle »die materielle Wahl des Themas« freigestellt werden: »Man überlasse sie ihren Visionen«. ¹³³ Die Kunstwissenschaft sollte in seiner Nachfolge etwa bei Wölfflin und Schmarsow, parallel zu den gleichzeitigen künstlerischen Bestrebungen nach neuen formalen Ausdrucksmöglichkeiten, das Malerische zu einem wissenschaftlichen Untersuchungsgegenstand machen. Die Bedeutung des Bildthemas gelangte recht eigentlich erst mit Wärburg und Panofsky erneut und auf neue Weise in den Blick der Forschung.

Ausblick ins 20. Jahrhundert

Auch im 20. Jahrhundert blieb die Historie als Thema der Malerei erhalten. Gab – und gibt – es auch eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Gegenstand, so folgte sie doch anderen Zielen. Die akademische Kunstdoktrin, die Gegenstand der vorliegenden Quellenedition ist, blieb weiterhin in ihren Grundzügen verbindlich. Auch wenn die monumentalen Bilderzyklen vor allem des frühen 20. Jahrhunderts nicht in unmittelbarer Abhängigkeit einer akademischen Einrichtung entstanden, entstammten sie doch dieser Tradition. Mehrere Gesichtspunkte können angeführt werden, durch die die akademische Historienmalerei des 20. Jahrhunderts gekennzeichnet ist. Zunächst entstand sie grundsätzlich im konkreten Auftragsverhältnis, im Auftrag zumeist des Staates, und ihre Aufgabe war es, bestimmte, vom Auftraggeber vorgegebene politische oder propagandistische Botschaften zu vermitteln. Diese Botschaften mußten für jedermann leicht erkennbar sein, sowie dem Inhalt und

der Form der zu übermittelnden Botschaft dienen, so daß die entstandenen Kunstwerke grundsätzlich einem realistischen Malstil zuzuordnen sind.

Im 20. Jahrhundert wurden solche Aufgaben meist in den Ländern an die Künstler herangetragen, in denen sich die Regierenden im Sinne ihrer Politik der Kunst bedienten, das heißt im wesentlichen in den Ländern mit autoritären Verfassungen. Man sollte aber mit dieser Beurteilung vorsichtig sein. Natürlich denkt man zunächst an den *muralismo* in Mexiko und an die Wandmalerei in den sozialistischen Ländern. Aber eine wirkliche Erfassung der Wandmalerei des 20. Jahrhunderts in einem internationalen Rahmen könnte vielleicht so manche Entdeckung zu Tage fördern. In einigen Ländern, insbesondere Mittel- und Südamerikas, die demokratische Regierungen aufwiesen, dienten Wandmalereien zur Veranschaulichung nationaler Traditionen und zur Beschwörung staatlicher Identität. Aber gerade dieser Umstand ist der Beweis, daß in den Werken die Traditionen der akademischen Kunst nachwirkten, die in Europa im 19. Jahrhundert weitverbreitet und am Ende dieser Epoche bereits in ihrer Glaubwürdigkeit der dargebotenen Bildinhalte in Frage gestellt worden waren. In diesen Bildern lebte die Vorstellung weiter, die bereits in der akademischen Doktrin formuliert war, daß die Vergegenwärtigung früherer Ereignisse die Handlungen der Zukunft leiten sollte. Die Geschichtsvorgänge wurden daher im Licht der gegenwärtigen politischen Überzeugungen geschildert. Geschichte ist noch immer in einem vorwissenschaftlichen Sinne begriffen, sie dient letztlich noch immer dem *exemplum virtutis*.

Neben dieser Fortsetzung der akademischen Tradition ist an einen weiten Bereich der künstlerischen Verarbeitung von politischen und historischen Themen außerhalb oder sogar gegen diese Bildungskonvention zu erinnern. Die Maler sahen es als ihre legitime Aufgabe an, ihre Erfahrungen als Zeitzeugen durch Kunst zu vermitteln. Sie betrachteten sich nicht als Historiker im wissenschaftlichen Sinne, sondern als Seismographen geschichtlicher Vorgänge.

Diese individuelle Auseinandersetzung mit geschichtlichen Themen begann bereits im 19. Jahrhundert. Goya, Delacroix und Manet schufen Werke, die als Beispiele einer individuellen Gestaltung erlebter Politik angesehen werden können. Im 20. Jahrhundert gehören Werke von Picasso, Beckmann, Meidner, Dix oder Grosz in diesen Bereich antiakademischer Kunstäußerung. Im Gegensatz zur akademischen Richtung folgten diese Künstler bei der Behandlung historischer Themen ihren eigenen Vorstellungen. Aufträge im Bereich der historischen Sujets sind selten, ja, sie wurden geradezu vermieden, weil sie den Künstler in Abhängigkeit zum staatlichen Auftraggeber setzten. Dieser Umstand führt bereits zu einem Ergebnis, das verallgemeinert werden kann: Die Verarbeitung geschichtlicher Vorgänge wird zur individuellen Stellungnahme. Wenn sich Künstler entschieden, ein historisches oder zeitgeschichtliches Thema zu behandeln, dann weil sie es selbst kommentieren oder der Nachwelt überliefern wollten.

Aus diesem Umstand folgt, daß sich neue Themen und neue künstlerische Medien entwickelten. Die mythologischen, antiken oder neuzeitlichen »Helden« fanden kaum

Interesse. Die Abbildung zeitgenössischer Ereignisse selbst vermittelten scheinbar die Photographie und der Film. Künstler wurden Zeitzeugen, aber auch Kritiker, Mahner, Demiurgen und Oppositionelle durch neue Aussagemöglichkeiten bis hin zur Verweigerung aller darstellerischen Mittel, ja, der Preisgabe des Bildes selbst. Kunst bedeutete – gerade in der Reaktion auf geschichtliche Ereignisse – Herausforderung, nicht Affirmation.

Nach dem zweiten Weltkrieg führten – und führen – Künstler wie Beuys, Rauschenberg, Richter, Kiefer oder Boltanski die Arbeit am Geschichtsbild der Moderne fort. Die Künstler begannen in Fortsetzung der frühen Moderne über die medialen Möglichkeiten des Kunstwerks nachzudenken. Zuletzt traten die reproduktiven Anstrengungen zugunsten einer Betonung von Konzepten zurück. Der Entstehungsprozeß gelangte als die eigentlich bedeutende Herausforderung in den gestalterischen Mittelpunkt. Ein Grund für diesen Wandel war selbstverständlich, daß die Photographie und der Film die Wiedergabe von Wirklichkeit und damit auch die Bewahrung und Archivierung von Geschichte zu bewerkstelligen schienen. Je mehr wir jedoch in unserer Umwelt von Photographien umgeben sind, desto mehr bezweifeln wir deren Wahrheitsgehalt. Denn die Zeitschriften, die Filme und die Reklame sind am deutlichsten dem Warencharakter bildkünstlerischer Äußerungen in unserer Gesellschaft unterworfen.

Bereits die frühe Moderne der ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts hielt sich bei der Abbildung von Wirklichkeit zurück. Der Expressionismus und der Kubismus suchten neue ästhetische Erfahrungen durch bisher unbekannte formale Mittel zu bewirken. Die Bedeutung des Gegenstandes konnte dabei eine sekundäre Rolle spielen. Die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit hat gleichwohl nicht aufgehört. Die Werke der Dadaisten etwa sind ein Beleg, wie mit Mitteln der Collage wieder Wirklichkeitsfragmente in die Kunst eindringen konnten. Diese Entwicklung fortsetzend entfalteten auch nach dem Kriege viele Künstler ein ausgesprochenes Interesse dafür, die Qualität der uns umgebenden Bilderflut in Frage zu stellen. Dies geschah – und geschieht – nicht zuletzt am Beispiel historischer Ereignisse, an denen wir – scheinbar authentisch – durch Fernsehen und Presse teilnehmen können.

Die Geschichtsmalerei des späten 19. und des 20. Jahrhunderts blieb somit nur in einem eklektizistischen künstlerischen Bereich von der akademischen Tradition abhängig. Theoretische Aussagen über die künstlerische Auseinandersetzung mit Geschichte und Politik in der Moderne bieten die vielfältigen Denkgebäude und Manifeste der Avantgarden, für die die stete Erneuerung und Überwindung des Bekannten und Überkommenen Programm ist. Eine über die Jahrhunderte hinweg verbindliche, wenn auch in einzelnen Punkten abgewandelte Theorie aber, wie sie die akademische Doktrin formulierte, ist heute nicht mehr denkbar.

Anmerkungen

- ¹ Maurice Denis: *Définition du Néo-Traditionisme*, in: ders.: *Théories 1890–1910. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, 4. Aufl. 1920, S. 1.
- ² Zit. nach Walter Hess: *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Hamburg 1956, S. 17.
- ³ Zur Bedeutung des Begriffes *historia* vgl. Karl Keuck: *Historia. Geschichte des Wortes und seiner Bedeutung in der Antike und in den romanischen Sprachen*, Emsdetten 1934; vgl. auch Joachim Knappe: *Historie in Mittelalter und früher Neuzeit. Begriffs- und gattungsgeschichtliche Untersuchungen im interdisziplinären Kontext*, Baden-Baden 1984.
- ⁴ Vgl. Kristine Patz: *Zum Begriff der »Historia« in L. B. Albertis »De Pictura«*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49/1986, S. 269–287; vgl. auch Jack M. Greenstein: *Alberti on Historia: A Renaissance View of the Structure of Significance in Narrative Painting*, in: *Viator. Medieval and Renaissance Studies* 21/1990, S. 273–299; Ulrike Müller Hofstede: *Malerei zwischen Dichtung und Skulptur - L. B. Albertis Theorie der Bilderfindung*, in: *Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen* 2/1994, S. 56–73; zur Kunsttheorie Albertis allgemein vgl. Anthony Blunt: *Kunsttheorie in Italien. 1450–1600*, München 1984, S. 1 ff.
- ⁵ Zu Leonardos Kunsttheorie vgl. Götz Pochat: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986, S. 249–56; vgl. auch Blunt 1984, S. 16 ff.
- ⁶ Giorgio Vasari: *Leben der ausgezeichneten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567* (hrsg. von Ludwig Schorn u. Ernst Förster), Stuttgart und Tübingen 1832–1849, 8 Bde., Bd. 3, I, S. 34; vgl. auch Blunt 1984, S. 62 ff.
- ⁷ Vgl. Wolfgang Kemp: *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19/1974, S. 219–240.
- ⁸ Vgl. Nikolaus Pevsner: *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge 1940; vgl. auch Charles Demprey: *Some Observations on the Education of Artists in Florence and Bologna During the Later Sixteenth Century*, in: *Art Bulletin* 62/1980, S. 552–569.
- ⁹ Vgl. Reiner Hausserr: *Convenevolezza. Historische Angemessenheit in der Darstellung von Kostüm und Schauplatz seit der Spätantike bis ins 16. Jahrhundert*, Mainz 1984.
- ¹⁰ Vgl. Giovanni Andrea Gilio: *Degli errori de' pittori circa l'istorie*, in: Paola Barocchi (Hrsg.): *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, Bari 1960–1962, 3 Bde., Bd. II, S. 5–115, S. 87; vgl. dazu Giuseppe Scavizzi: *The Controversy on Images From Calvin to Baronius*, New York u. a. 1992 (Toronto Studies in Religion, Bd. 14), S. 93 ff.
- ¹¹ Vgl. Carlo Borromeo: *Instructiones Fabricae et suppellectilis Ecclesiasticae Libri II*, Mailand 1577, abgedruckt in Barocchi 1960–1962, Bd. II, S.3–113; vgl. hierzu ausführlich Scavizzi 1992, S. 121–131.
- ¹² Vgl. Scavizzi 1992, S. 138.
- ¹³ Vgl. Gabriele Paleotti: *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, in: Paola Barocchi (Hrsg.): *Trattati d'arte del cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bari 1960–1962, 3 Bde., Bd. II, S. 116–509, S. 292; vgl. auch Scavizzi 1992, S. 139.
- ¹⁴ Vgl. Scavizzi 1992, S. 131.
- ¹⁵ Vgl. Scavizzi 1992, S. 230.
- ¹⁶ Vgl. Erwin Panofsky: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1960, S. 53.
- ¹⁷ Vgl. Pochat 1986, S. 298–302.
- ¹⁸ Panofsky 1960, S. 56.
- ¹⁹ Vgl. Pochat 1986, S. 302–305.
- ²⁰ Vgl. in diesem Zusammenhang Herwarth Röttgen: *Repräsentationsstil und Historienbild in der römischen Malerei um 1600*, in: *Beiträge. Für Hans Gerhard Evers*, Darmstadt 1968 (Darmstädter Schriften, Bd. XXII), S. 71–82.
- ²¹ Vgl. Pevsner 1940.
- ²² Zu Bellori vgl. Denis Mahon: *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947, S. 112–154; vgl. auch

Giovanna Perini: *L'arte di descrivere. La tecnica dell'ecfrasi in Malvasia e Bellori*, in: *I Tatti Studies. Essays in the Renaissance* 3/1989, S. 175–206; Elizabeth Cropper: »La più bella antichità che sappiate desiderare«: *History and Style in Giovan Pietro Bellori's »Lives«*, in: Peter Ganz u. a. (Hrsg.): *Kunst und Kunsttheorie. 1400–1900*, Wiesbaden 1991 (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 48), S. 145–174.

- ²³ Vgl. Jan Białostocki: *Das Modusproblem in den bildenden Künsten. Zur Vorgeschichte und zum Nachleben des »Modusbriefes« von Nicolas Poussin*, in: ders.: *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Dresden 1966, S. 9–35; vgl. auch Oskar Bättschmann: *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin*, München u. Zürich 1982 (Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft 1978–1981); zu den antiken Quellen der Moduslehre vgl. zusammenfassend Pochat 1986, S. 316–319.
- ²⁴ Nicolas Poussin: *Lettres et propos sur l'art* (hrsg. v. Anthony Blunt), Paris 1989, S. 136; zu den antiken Tonarten, denen bestimmte Bilder zugewiesen werden, vgl. André Félibien: *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, in: ders.: *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Farnborough 1967 (Nachdruck der Ausgabe Trevoux 1725), Bd. V, S. 290–466, S. 223 ff.; vgl. auch Manfred Boos: *Französische Kunstliteratur 1648 und 1669. Das Gesuch des Martin de Charmois (1648) und Félibiens Vorwort zu seiner Conférences-Ausgabe (1669)*, München 1966.
- ²⁵ Poussin 1989, S. 134.
- ²⁶ »L'invention, ou le Genie d'historier et de concevoir une belle Idée sur le Sujet qu'on veut peindre, est un Talent naturel qui ne s'acquiert ny par l'estude, ny par le travail: C'est proprement de Feu de l'esprit, lequel excite l'Imagination et le fait agir. Or comme cette Partie de l'Invention tient naturellement le premier lieu dans l'ordre des choses, (puisqu'il seroit inutile et ridicule à un Peintre de preparer ses couleurs et ses pinceaux, s'il n'avoit auparavant bien resolu ce qu'il veut représenter) aussi monstre-elle plus qu'aucune autre la qualité de l'esprit; s'il est Fecond, Judicieux, et Relevé: ou au contraire, s'il est sterile, confus, et bas.« (Roland Fréart de Chambray: *Idée de la perfection de la peinture*, Le Mans 1662, S. 11).
- ²⁷ Fréart de Chambray 1662, S. 73.
- ²⁸ Caylus in: *Procès-verbaux de l'Académie*, Bd. II, S. 233; zitiert nach André Fontaine: *Les doctrines d'art en France. Peintres, amateurs, critiques. De Poussin à Diderot*, Paris 1909, S. 19, Anm. 3.
- ²⁹ Vgl. Franciscus Junius: *De pictura veterum*, Amsterdam 1637.
- ³⁰ Charles-Antoine Du Fresnoy, *L'Art de peinture* (hrsg. v. Roger de Piles), 4. Aufl., Paris 1751, S. 2–3.
- ³¹ Vgl. Henry Jouin (Hrsg.): *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Paris 1883; vgl. auch Ekkehard Mai: *Poussin, Félibien und le Brun. Zur Formierung der französischen Historienmalerei an der Académie Royale de Peinture et de Sculpture in Paris*, in: Ekkehard Mai (Hrsg.): *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Mainz 1990, S. 9–25.
- ³² »La plus noble de toutes ces espèces est celle qui représente quelque Histoire par une composition de plusieurs figures. Et ces sortes de peintures s'appellent Histoire.« (André Félibien: *Des principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture et des autres arts qui en dépendent. Avec un dictionnaire des Termes propres à chacun de ces Arts*, Paris 1690, S. 632).
- ³³ »Ce grand Roi qui commença d'être victorieux aussi-tôt qu'il commença de regner, pouvait bien croire qu'il n'auroit pas moins besoin de la main de ces illustres Artisans que de la plume des plus sçavans hommes pour laisser des marques éternelles de sa puissance, & apprendre à la posterité l'histoire de ses grandes actions.« (Félibien 1967, Bd. V, S. 298); vgl. Peter Johannes Schneemann: *Geschichte als Vorbild. Die Modelle der französischen Historienmalerei 1747–1789*, Berlin 1994.
- ³⁴ »[...] il dit que dans les Sciences & les Arts il y a deux manieres d'enseigner, sçavoir, par les préceptes & par les exemples, que l'une instruit l'entendement, et l'autre l'imagination; & que comme dans la Peinture l'imagination est la partie qui travaille davantage, il est constant que les exemples sont très-necessaires pour se perfectionner dans cet Art, & servent le plus à conduire sèurement les jeunes Etudiens.« (Félibien 1967, Bd. 5, S. 301).
- ³⁵ »Que pour bien instruire la jeunesse dans l'Art de peindre, il seroit necessaire de leur exposer les ouvrages des plus sçavans Peintres, & dans des Conférences publiques, faire connoître ce qui contribuë le plus à la bæuté & à la perfection des Tableaux.« (Félibien 1967, Bd. V, S. 302).

- ³⁶ Félibien 1967, Bd. V, S. 310.
- ³⁷ Zur Beurteilung der Schriften de Piles vgl. Jacques Thuillier: *Préface*, in: Roger de Piles: *Cours de peinture par principes*, Paris 1989, S. III–XXIX.
- ³⁸ Roger de Piles: *Abrégé de la vie des peintres*, Paris 1699, S. 28–32.
- ³⁹ Vgl. hierzu vor allem Thomas Puttfarcken: *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven u. London 1985; vgl. auch ders.: *Introduction*, in: Roger de Piles: *Cours de peinture par principes*, Nîmes 1990, S. 5–18; vgl. auch Bernard Teyssède: *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris 1957.
- ⁴⁰ Abbé Du Bos: *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Genf 1967 (Neudruck der Ausgabe Paris 1719), S. 71; vgl. Alfred Lombard: *L'Abbé Du Bos. Un imitateur de la pensée moderne*, Paris 1913; vgl. auch Charlotte Hogsett: *Jean Baptiste Dubos on Art as Illusion*, in: *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 73/1970, S. 147–164; Thomas E. Kaiser: *Rhetoric in the Service of the King: The Abbé Dubos and the Concept of Public Judgment*, in: *Eighteenth-Century Studies* 2/1989–1990, S. 182–199.
- ⁴¹ Albert Dresdner: *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* [1915], München 1968, S. 104.
- ⁴² Du Bos 1967, S. 92.
- ⁴³ Ebd., S. 91.
- ⁴⁴ Ebd., S. 22.
- ⁴⁵ Ebd., S. 1.
- ⁴⁶ Vgl. hierzu Albert Blankert: *Der »Realismus« in der holländischen Historienmalerei im 17. Jahrhundert*, in: *Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet*, Ausstellungskat. Köln u. Lyon 1987–1988, S. 45–53 (mit weiterführender Literatur).
- ⁴⁷ Vgl. *Gods, Saints and Heroes. Dutch Painting in the Age of Rembrandt*, Ausstellungskat. Washington, Detroit u. Amsterdam 1980–1981; vgl. zuletzt Ben Broos: *Intimacies and Intrigues. History Painting in the Mauritshuis*, Den Haag 1993.
- ⁴⁸ Vgl. hierzu die Beiträge in: Colin B. Bailey (Hrsg.): *Les amours des dieux*, Ausstellungskat. Paris, 1991–1992 (mit weiterführender Literatur).
- ⁴⁹ Vgl. hierzu ausführlich Dresdner 1968, S. 128–143.
- ⁵⁰ Vgl. Fontaine 1909, S. 252–291; vgl. auch Dresdner 1968; Georg-Friedrich Koch: *Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum 18. Jahrhundert*, Berlin 1967, S. 137 ff.; Thomas E. Crow: *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven u. London 1985.
- ⁵¹ Etienne La Font de Saint-Yenne: *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*, Genf 1970 (Nachdruck der Ausgabe Den Haag 1747), S. 8.
- ⁵² Etienne La Font de Saint-Yenne: *Sentimens sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure, écrits a un particulier en province*, Genf 1970 (Nachdruck der Ausgabe Paris 1754), S. 73 f.; vgl. Thomas Kirchner: *Neue Themen – Neue Kunst? Zu einem Versuch, die französische Historienmalerei zu reformieren*, in: Mai 1990, S. 107–119 (mit weiterführender Literatur).
- ⁵³ Vgl. Jean Locquin: *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris, 2. Aufl. 1978; vgl. auch Robert Rosenblum: *Transformations in Late Eighteenth-Century Art*, Princeton 1967.
- ⁵⁴ Anne-Claude Comte de Caylus: *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssee d'Homère et de l'Enéide de Virgile avec des observations générales sur le costume*, Paris 1755; vgl. hierzu ausführlich Helge Siefert: *Themen aus Homers Ilias in der Französischen Kunst (1750–1831)*, München 1988 (mit weiterführender Literatur); ähnliche Vorschläge zu neuen Bildthemen machte auch Michel-François Dandré-Bardon in seiner Schrift *Histoire universelle, traitée relativement aux arts de peindre et de sculpter, ou tableaux de l'histoire, enrichis de connoissances analogues à ces talens*, Paris 1769, 3 Bde.
- ⁵⁵ Caylus 1755, S. XXX.
- ⁵⁶ Denis Diderot: *Ästhetische Schriften* (hrsg. v. Friedrich Bassenge), Berlin 1984, 2 Bde., Bd. II, S. 42; vgl. Thomas Gaechtgen u. Jacques Lugand: *Joseph-Marie Vien. Peintre du Roi (1716–1809)*, Paris 1988, S. 180–182; vgl. auch Hubertus Kohle: *Ut pictura poesis non erit. Diderots Kunstbegriff*, Hildesheim u. New York 1989.

- ⁵⁷ Denis Diderot: *Salons* (hrsg. v. Jean Adhémar u. Jean Seznec), Oxford 1957–1967, 4 Bde., Bd. I., S. 233.
- ⁵⁸ Diderot 1984, Bd. I, S. 462.
- ⁵⁹ Über das Studium von Antiken und die Berücksichtigung der Lehre über die Darstellung von Leiden-schaften im Werk von Greuze, mit denen der Maler Regeln der Historie im Genre anwandte, vgl. Willibald Sauerländer: *Pathosformeln im Oeuvre des Jean-Baptiste Greuze*, in: *Festschrift Walter Friedlaender zum 90. Geburtstag*, Berlin 1965, S. 146–50; vgl. auch Thomas Kirchner: *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz 1991, besonders S. 255–266 und S. 269–278; Jennifer Montagu: *The Expression of the Passions. The Origin and Influence of Charles Le Brun's Conférences sur l'expression générale et particulière*, New Haven u. London 1994.
- ⁶⁰ Denis Diderot: *Œuvres esthétiques*, Paris 1959, S. 724–25.
- ⁶¹ Ebd., S. 725.
- ⁶² Ebd., S. 726.
- ⁶³ Edgar Munhall: *Jean-Baptiste Greuze. 1725–1805*, Ausstellungskat. Musée de Dijon 1977, S. 154 ff.
- ⁶⁴ Vgl. Denis Diderot: *Salon de 1769*, in: Diderot 1957–1967, Bd. IV, S. 65–118, S. 103 ff.
- ⁶⁵ Vgl. Diderot 1967, S. 103.
- ⁶⁶ Zit. nach *Triumph und Tod des Helden*, 1987–1988, S. 358; vgl. Hans Martin von Erffa u. Allan Staley: *The Paintings of Benjamin West*, New Haven u. London 1986, S. 57, Kat. 93–100; vgl. auch Werner Busch: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, Mün-chen 1993, S. 58–64.
- ⁶⁷ Henri Lapauze: *Procès-verbaux de la commune générale des arts de peinture, sculpture et architecture et de la Société populaire et républicaine des arts*, Paris 1903, S. 138.
- ⁶⁸ Vgl. die vorzügliche Darstellung dieser Zusammenhänge mit weiteren Quellen bei Edouard Pommier: *L'art de la liberté*, Paris 1991, S. 192–202.
- ⁶⁹ Zit. nach Pommier 1991, S. 193–94.
- ⁷⁰ Vgl. hierzu Pommier 1991, S. 201.
- ⁷¹ Hierzu ausführlich mit weiteren wichtigen Quellen Udolpho van de Sandt: »Grandissima opera del pittore sarà l'istoria«. *Notes sur la hiérarchie des genres sous la Révolution*, in: *Revue de l'art* 83/1989, S. 71–76.
- ⁷² Einen Überblick bietet Anthony Blunt: *Des origines de la critique et de l'histoire de l'art en Angleterre*, in: *Revue de l'art* 30/1975, S. 5–16.
- ⁷³ Luigi Salerno: *Seventeenth-Century English Literature on Painting*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 14/1951, S. 254–55.
- ⁷⁴ Vgl. hierzu Samuel Holt Monk: *The Sublime. A Study in Critical Theories in XVIIIth-Century England*, New York 1935 (Neudruck 1960); vgl. auch John Walter Hipple: *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in XVIIIth-Century British Aesthetic Theory*, Carbondale 1957.
- ⁷⁵ Vgl. Ulrike Müller Hofstede: *Achill, Apoll und Niobe. Das Sublime in Gavin Hamiltons Historienbildern. Eine Studie zur Ästhetik des Göttlichen und Heldenhaften*, Münster u. Hamburg 1993.
- ⁷⁶ Vgl. hierzu ausführlich Renate Prochno: *Joshua Reynolds*, Weinheim 1990, S. 27 ff.; vgl. auch Magne Malmanger: *Sir Joshua Reynolds' Discourses: attitude and ideas*, in: *Acta ad Archaeologian et Artium Historiam Pertinentia* 4/1969, S. 166–181.
- ⁷⁷ »The genres of painting were ranked according to their tendency to promote the public virtues; and as only the liberal, the free citizens of a political republic could exhibit those virtues, the highest genre, history painting, was addressed to them.« (John Barrell: *Sir Joshua Reynolds and the Political Theory of Painting*, in: *Oxford Art Journal* 2/1986, S. 37); vgl. auch ausführlich ders.: *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt: The Body of Public*, London u. New Haven 1986 (mit weiterführender Literatur).
- ⁷⁸ Joshua Reynolds: *Discourses on Art* (hrsg. v. Robert R. Wark), New Haven u. London, 2. Aufl. 1975, S. 41f.
- ⁷⁹ »The neglect of seperating modern fashions from the habits of nature, leads to that ridiculous style which has been practised by some painters, who have given to Grecian heroes the airs and graces practised in the

- court of Lewis the Fourteenth; an absurdity almost as great as it would have been to have dressed them after the fashion of that court.« (Reynolds 1975, S. 49).
- ⁸⁰ Zit. nach *Johann Heinrich Füssli. 1741–1825. Kunst um 1800* (hrsg. v. Werner Hofmann), Ausstellungskat. Hamburger Kunsthalle 1974–1975, S. 72 f.
- ⁸¹ Kennzeichnend für diesen Umstand ist beispielsweise, daß Friedrich der Große dem aus patriotischer Begeisterung von Bernhard Rode geschaffenen Bilderzyklus zur Geschichte des Hauses Brandenburg keine besondere Aufmerksamkeit schenkte; vgl. Frank Büttner: *Bernhard Rodes Geschichtsdarstellungen*, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* XLVII/1987, S. 33–47.
- ⁸² Vgl. hierzu Frank Büttner: *Bildung des Volkes durch Geschichte. Zu den Anfängen öffentlicher Geschichtsmalerei in Deutschland*, in: Mai (Hrsg.) 1990, S. 77–94; vgl. auch Hans Jakob Meier: *Die Buchillustration des 18. Jahrhunderts in Deutschland und die Auflösung des überlieferten Historienbildes*, München 1994.
- ⁸³ Moritz Stübel: *Christian Ludwig Hagedorn. Ein Diplomat und Sammler des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1912; vgl. auch: Wilhelm Waetzoldt: *Deutsche Kunsthistoriker*, Leipzig 1921–1924, 2 Bde., Bd. I, S. 94–103; Carl Justi: *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Köln, 5. Aufl. 1956, 3 Bde., Bd. I, S. 408–417; Claudia Susannah Cremer: *Hagedorns Geschmack*, Krefeld 1989.
- ⁸⁴ Christian Ludwig von Hagedorn: *Betrachtungen über die Malhercy*, Leipzig 1762, S. 442.
- ⁸⁵ Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste, in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artickeln abgehandelt*, Frankfurt u. Leipzig, 3. Aufl. 1798, 4 Bde, Bd. 2, s. v. Historie (Historisches Gemähd.), S. 671.
- ⁸⁶ Ebd., Bd. II, S. 671.
- ⁸⁷ Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malhercy und Bildhauer-Kunst*, in: ders.: *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe* (hrsg. v. Walther Rehm), Berlin 1968, S. 43.
- ⁸⁸ Johann Wolfgang Goethe: *Dichtung und Wahrheit*, in: ders.: *Werke*, Bd. 9, Hamburg, 3. Aufl. 1959 (Hamburger Ausgabe), S. 316.
- ⁸⁹ Vgl. hierzu Meier 1994 (mit Quellennachweisen und Literaturangaben).
- ⁹⁰ Vgl. auch den Kommentar in Werner Busch u. Wolfgang Beyrodt (Hrsg.): *Kunsttheorie und Malerei. Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1982 (Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Texte und Dokumente, Bd. 1), S. 83–86; zu den Weimarer Preisaufgaben vgl. vor allem Walther Scheidig: *Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805*, Weimar 1958 (Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 57); vgl. auch Ernst Osterkamp: »Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit«. *Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805*, in: Ausstellungskat. *Goethe und die Kunst*, Frankfurt u. Weimar 1994, S. 310–322.
- ⁹¹ Es ist zu Recht darauf verwiesen worden, daß Schinkels Fresken im Alten Museum den Vorstellungen von Goethe und Meyer in vieler Hinsicht entsprachen; vgl. auch Monika Wagner: *Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära*, Tübingen 1989 (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 9), S. 103 ff.; vgl. auch Gregor Stemmerich: *Goethe/Meyers Einteilung der höchsten Bildgattungen als theoretische Grundlage von Schinkels Schmuckprogramm für das Berliner Museum, in: Idealismus mit Folgen. Die Epochenschwelle um 1800 in Kunst und Geisteswissenschaften. Festschrift zum 65. Geburtstag von Otto Pöggeler*, (hrsg. v. Hans-Jürgen Gawoll u. Christoph Jamme), München 1994, S. 181–196.
- ⁹² *Philipp Otto Runge's Briefwechsel mit Goethe* (hrsg. v. Hellmuth Freiherr von Maltzahn), Weimar 1940, S. 27.
- ⁹³ August Wilhelm Schlegel: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (hrsg. v. Bernhard Seuffert), Heilbronn 1884, 3 Bde., Bd. I, S. 226.
- ⁹⁴ Ebd., S. 224.
- ⁹⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Ästhetik* (hrsg. v. Friedrich Bassenge), Berlin 1985, 2 Bde., Bd. I, S. 267 f., vgl. auch Bd. I, S. 271.

- ⁹⁶ Ebd., Bd. I, S. 273.
- ⁹⁷ Vgl. hierzu Werner Busch: *Wilhelm von Kaulbach – peintre philosophe und modern painter. Zu Kaulbachs Weltgeschichtszyklus im Berliner Museum*, in: *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik* (hrsg. von A. Gethmann-Siefert u. O. Pöggeler), Bonn 1986 (Hegel-Studien, Beiheft 27), S. 117–138; vgl. auch Annetta Menke-Schwinghammer: *Weltgeschichte als »Nationalepos«. Wilhelm von Kaulbachs Zyklus im Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin*, Berlin 1994; Frank Büttner: *Die Fresken von Peter Cornelius in der Münchner Ludwigskirche und die zeitgenössische Kritik*, in: *Das Münster* 4/1993, S. 293–304.
- ⁹⁸ Beide Gemälde befinden sich in Brüssel, Musée des Beaux-Arts; vgl. *Triumph und Tod des Helden*, 1987–1988, S. 268–69, Kat. Nr. 56; vgl. auch Rainer Schoch: *Die belgischen Bilder*, in: *Städte-Jahrbuch VII* 1979, S. 171–86; Heidi C. Ebertshäuser (Hrsg.): *Kunsturteile des 19. Jahrhunderts. Zeugnisse-Manifeste-Kritiken zur Münchener Malerei*, München 1983, S. 60–68; Busch u. Beyrodt 1982, S. 184–206.
- ⁹⁹ Donat de Chapeaurouge: *Die deutsche Geschichtsmalerei von 1800 bis 1850 und ihre politische Signifikanz*, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 31/1977, S. 115–142; Werner Hager: *Geschichte in Bildern. Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim, Zürich u. New York 1989.
- ¹⁰⁰ Jacob Burckhardt: *Bericht über die Kunstausstellung zu Berlin im Herbst 1842*, in: *Kunstblatt* 1/1843 ff.; zit. nach ders.: *Die Kunst der Betrachtung. Aufsätze und Vorträge zur bildenden Kunst* (hrsg. v. Henning Ritter), Köln 1984, S. 97; Försters Entgegnung auf Burckhardt in: *Kunstblatt* 26/1843 und 27/1843, worauf wiederum Kugler in derselben Zeitschrift, in den Heften 58/1843 und 59/1843 antwortete. Burckhardt 1984, S. 103 f.
- ¹⁰² Vgl. Thomas W. Gaetgens: *Versailles als Nationaldenkmal*, Antwerpen u. Berlin 1985, zu Kugler S. 338 f.; vgl. auch Leonore Koschnick: *Franz Kugler (1808–1858) als Kunstkritiker und Kulturpolitiker*, Phil. Diss., Berlin 1985, S. 30 f., S. 149 u. S. 253.
- ¹⁰³ Vgl. Franz Kugler: *Über geschichtliche Kompositionen*, in: *Museum* 9/1837, S. 25–27.
- ¹⁰⁴ Friedrich Theodor Vischer: *Asthetik oder Wissenschaft des Schönen* (hrsg. v. Robert Vischer), 2. Aufl. München 1923, 5 Bde., S. 400 ff.; vgl. ders.: *Kunstbestrebungen der Gegenwart*, in: ders.: *Kritische Gänge*, Tübingen 1844, Bd. II, S. 3–46.
- ¹⁰⁵ Vgl. Busch u. Beyrodt 1982, S. 226–34; vgl. auch Hans-Werner Schmidt: *Die Förderung des vaterländischen Geschichtsbildes durch die »Verbindung für historische Kunst«*, Marburg 1985; Werner Busch: *Adolph Menzels »Begegnung Friedrich II. mit Kaiser Joseph II. in Neisse im Jahre 1769« und Moritz von Schwind's »Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe«*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 33/1991, S. 173–183.
- ¹⁰⁶ Max Schasler: *Was thut der deutschen Historienmalerei Noth?*, in: *Die Dioskuren* VII/1862, S. 42.
- ¹⁰⁷ Ebd., S. 58.
- ¹⁰⁸ Ebd., S. 50; zu Menzels Historienmalerei vgl. auch Françoise Forster-Hahn: *Adolph Menzel's »Daguerreotypical« Image of Frederick the Great: A Liberal Bourgeois Interpretation of German History*, in: *Art Bulletin* LIX/1977, S. 242–261; dies.: *Aspects of Berlin Realism. From the Prosaic to the Ugly*, in: Gabriel P. Weisberg: *The European Realist Tradition*, Bloomington 1982, S. 124–144; Susanne von Falkenhäusen: *Historie und Politik – Beliebigkeit und Sinngewand: Menzel und der Historismus*, in: Adolph Menzel, Ausstellungskat. Berlin 1984, S. 22–34; Donat de Chapeaurouge: *Menzels Friedrichsbilder im »historischen Genre«*, in: Mai (Hrsg.) 1990, S. 213–227.
- ¹⁰⁹ Vgl. hierzu Busch 1991; vgl. auch Hager 1989, S. 162 ff.
- ¹¹⁰ Thomas W. Gaetgens: *Der Künstler als Held. Eugène Delacroix*, in: *Triumph und Tod des Helden*, 1987–1988, S. 115–125.
- ¹¹¹ Vgl. Jean Pommier: *Michelet et les arts plastiques*, Paris 1955; vgl. auch Pierre Malandrain, *Michelet et Gérault*, in: *Revue d'histoire littéraire de la France* 6/1969, S. 979–992.
- ¹¹² Francis Haskell: *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven u. London 1993, S. 271.
- ¹¹³ Jules Michelet: *Le Peuple*, Paris 1846, S. XXVI; vgl. auch Peter Stadler: *Geschichtsschreibung und historisches Denken in Frankreich 1789–1871*, Zürich 1958, S. 162; zum Wandel der Geschichtsauffassung

- vgl. auch Arno Seifert: *Von der heiligen zur philosophischen Geschichte. Die Rationalisierung der universal-historischen Erkenntnis im Zeitalter der Aufklärung*, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 68/1986, S. 81–117.
- 114 Patricia Mainardi: *The Death of History Painting in France, 1867*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 124/1982, S. 219–226.
- 115 Charles Baudelaire: *Curiosités esthétiques. L'art romantique*, Paris 1962, S. 372.
- 116 Charles Blanc: *Les artistes de mon temps*, Paris 1876, S. 426 f.; vgl. auch Wolfgang Kemp: *Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, in: ders. (Hrsg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985, S. 253–278.
- 117 Henri Loyrette: *La peinture d'histoire, in: Impressionisme, Les origines 1859–1869*, Paris, Ausstellungskat. Grand Palais 1994, S. 28–53.
- 118 Charles Blanc: *Grammaire des arts du dessin*, Paris 1880, S. 15.
- 119 Vgl. Wolfgang Beyrodt: *Kunstgeschichte als Universitätsfach*, in: Peter Ganz u. a. (Hrsg.): *Kunst und Kunsttheorie. 1400–1900*, Wiesbaden 1991 (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 48), S. 313–333.
- 120 Vgl. Anton Springer: *Das 19. Jahrhundert*, Leipzig 1855 (Handbuch der Kunstgeschichte, Bd. 5), S. 53; vgl. auch Busch u. Beyrodt 1982, S. 220–225.
- 121 Anton Springer: *Die deutsche allgemeine und historische Kunstausstellung in München*, in: *Die Grenzboten* 17/1858, S. 63 [Zitat vom Verfasser gekürzt].
- 122 Richard Muther: *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert*, München 1893–1894, 3 Bde., Bd. I, S. 170.
- 123 Cornelius Gurlitt: *Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. Ihre Ziele und Taten*, Berlin 1899, S. 584 f.
- 124 Vgl. Thomas W. Gaehtgens: *Anton von Werner. Die Proklamierung des Deutschen Kaiserreiches. Ein Historienbild im Wandel preußischer Politik*, Frankfurt/M. 1990, vgl. auch ders.: *Anton von Werner und die französische Malerei*, in: *Anton von Werner. Geschichte in Bildern*, Ausstellungskat. Berlin 1993, S. 49–61.
- 125 Charles Baudelaire: *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres œuvres critiques*, Paris 1962, S. 349.
- 126 Gurlitt 1899, S. 587.
- 127 Jacob Burckhardt: *Über erzählende Malerei*, in: ders.: *Vorträge. 1844–1887* (hrsg. v. Emil Dürr), Basel, 3. Aufl. 1919, S. 250–265, S. 252.
- 128 Ebd., S. 252.
- 129 Ebd., S. 255.
- 130 Ebd., S. 255.
- 131 Ebd., S. 257.
- 132 Emil Maurer: *Jacob Burckhardt und Rubens*, Basel 1951 (Basler Studien Zur Kunstgeschichte, Bd. VII), S. 289.
- 133 Burckhardt 1919, S. 264 f.